DIE HOLZBILDNEREI DER DEUTSCHEN SCHWEIZ IM 14. JAHRHUNDERT

ABHANDLUNG
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I
DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

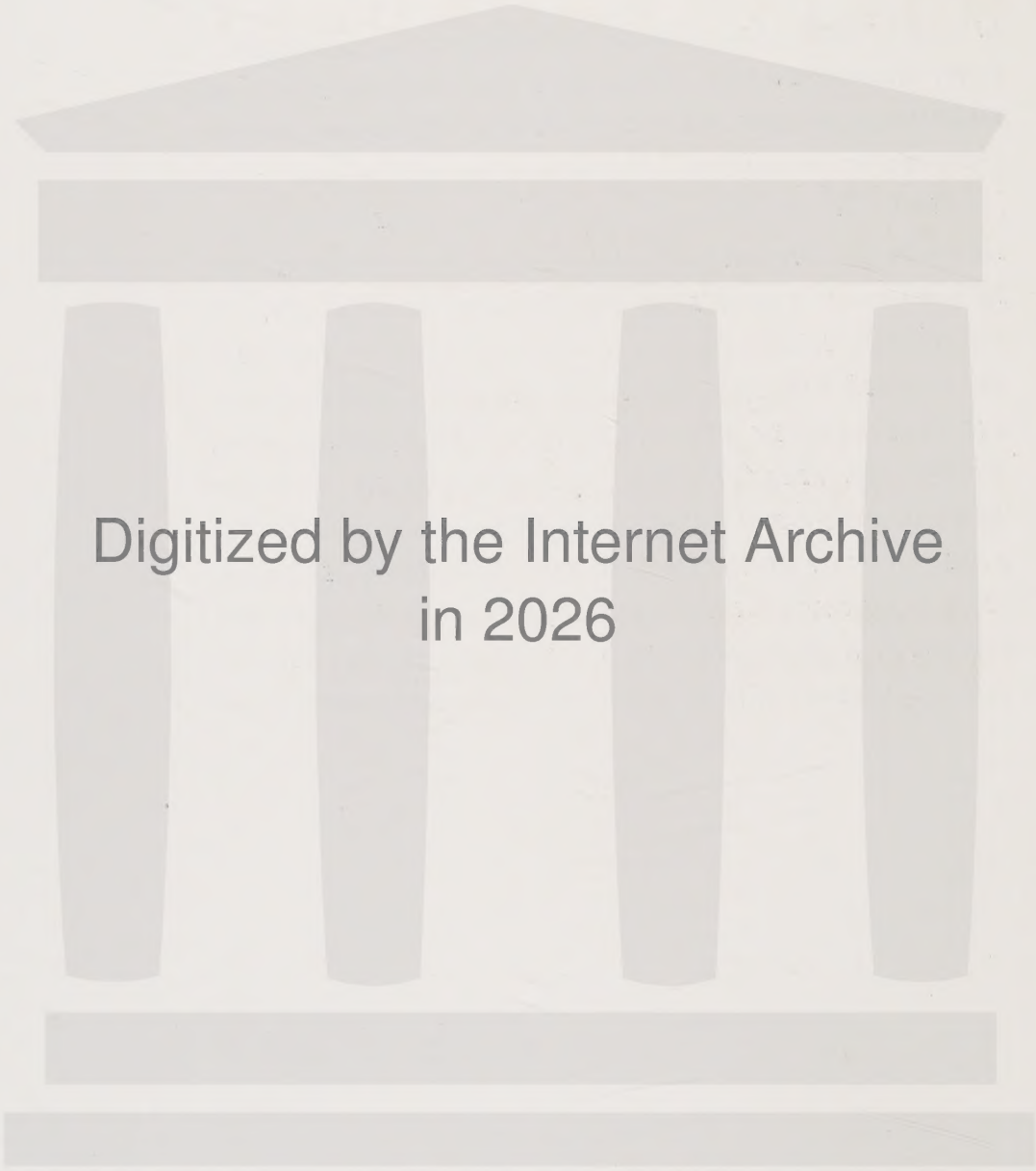
VORGELEGT VON
ILSE FUTTERER
VON KARLSRUHE IN BADEN

ANGENOMMEN AUF ANTRAG VON
HERRN PROF. DR. JOS. ZEMP-ZÜRICH

1929

DR. BENNO FILSER VERLAG G.M.B.H. / AUGSBURG

DIESER DISSERTATIONSDRUCK ENTHÄLT MIT GENEHMIGUNG DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I NUR DREI KAPITEL DER IM SOMMER 1928 AN DER UNIVERSITÄT ZÜRICH VORGELEGTEN GESAMTUNTERSUCHUNG. LETZTERE WIRD UNTER DEM TITEL „GOTISCHE BILDWERKE DER DEUTSCHEN SCHWEIZ 1220-1440" IM DR. BENNO FILSER VERLAG, AUGSBURG, ETWAS ERWEITERT IN BUCHFORM ERSCHEINEN UND NOCH FOLGENDE KAPITEL ENTHALTEN: IV. NEUE ANDACHTSBILDER DER MYSTIK, V. EINZELPLASTIK UND ALTÄRE, VI. PLASTIK DER CHORGESTÜHLE, VII. STEINPLASTIK, VIII. DIE KONSTANZER HOLZBILDNEREI IM FRÜHEN VIERZEHNTEN JAHRHUNDERT, IX. SCHLUSSBEMERKUNGEN, X. ANHANG MIT KATALOGEN U. REGISTERN. ABBILDUNGEN KONNTEN DEM VORLIEGENDEN DISSERTATIONSDRUCK AUS WIRTSCHAFTLICHEN GRÜNDEN NICHT BEIGEHEFTET WERDEN. MAN FINDET SIE IN EXTENSO (329 EINZELREPRODUKTIONEN) IN DER BUCHAUSGABE WIEDERGEGEBEN.


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507212_0060

DIE HOLZBILDNEREI DER DEUTSCHEN SCHWEIZ IM 14. JAHRHUNDERT

ABHANDLUNG
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I
DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON
ILSE FUTTERER
VON KARLSRUHE IN BADEN

ANGENOMMEN AUF ANTRAG VON
HERRN PROF. DR. JOS. ZEMP-ZÜRICH

1929

DR. BENNO FILSER VERLAG G.M.B.H. / AUGSBURG

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Monotype-Satz und Druck in halbfetter Mediaeval-Antiqua
ausgeführt von der Bayer. Hofbuchdruckerei Gebrüder Reichel, Augsburg
Copyright 1929 by Dr. Benno Filser Verlag G. m. b. H., Augsburg
Printed in Germany

INHALTS-VERZEICHNIS

SEITE

VORBEMERKUNGEN 7

I. THRONENDE MUTTERGOTTES 13

II. STEHENDE MUTTERGOTTES 30

III. DER GEKREUZIGTE 48

IV. NEUE ANDACHTSBILDER DER MYSTIK

A) MARIA UND ELISABETH ..... oo

B) MARIA AUF DER LAGERSTATT ..... oo

C) DAS JESUSKIND ..... oo

D) JESUS UND JOHANNES ..... oo

E) DAS VESPERBILD ..... oo

F) DER GRABCHRISTUS ..... oo

V. EINZELPLASTIK UND ALTÄRE ..... oo

VI. PLASTIK DER CHORGESTÜHLE ..... oo

VII. STEINPLASTIK ..... oo

VIII. DIE KONSTANZER HEINRICHSWERKSTATT UND IHRE AUSWIRKUNG IN DER NORDOSTSCHWEIZ ..... ooo

IX. SCHLUSSBEMERKUNGEN ..... ooo

X. ANHANG:

ANMERKUNGEN ..... ooo

SCHRIFTTUM ..... ooo

REGISTER ..... ooo

KATALOGE DER NICHT ABGEBILDETEN UND TEILWEISE NICHT ERWÄHNTEN SKULPTUREN UND DES BILDTEILS ..... ooo

ABBILDUNGEN ..... ooo

VORBEMERKUNGEN

Die Vorstellung einer eigenwüchsigen schweizerischen Kunst verknüpft sich dem kunstgeschichtlich Interessierten gemeinhin erst mit der Epoche der Hans Fries, Manuel Deutsch, Urs Graf, der beiden Leu, der Nelkenmeister und anderer notgetaufter Anonymi - das heißt mit den Dezennien kurz vor und nach 1500. - Schon bei Konrad Witz, einer ebenso scharf profilierten Persönlichkeit wie nur irgendeiner der genannten Künstler, empfinden wir die Bezeichnung „schweizerisch" für seine Malweise als unrichtig, zumindest als unangemessen, obwohl sich sein Schaffen bisher einzig innerhalb der Eidgenossenschaft verfolgen läßt. Witz gehört uns nur in den älteren und größeren, in der Blutszugehörigkeit gründenden Verband des alamannischen Stammes hinein. Je weiter man zurück geht, um so unmöglicher ist es, jene nationale Besonderheit, die das Leben im gleichen Landschaftsraume und die politisch-wirtschaftliche Schicksalsgemeinschaft seiner Bewohner ganz allmählich der Kunst aufzuprägen pflegen, überhaupt wahrzunehmen. Sie wird überdeckt von der Stammesgleichheit, die für den hier behandelten Zeitraum von 1220-1440 in Dingen der Kunstäußerung noch allein ausschlaggebend ist. Sie bindet das Elsaß, Schwaben und die heutige deutsche Schweiz zusammen und hebt sie ab gegen fränkische, bayrische Stammesart. Freilich existieren lokale Stilnuancierungen, aber ihre Ausstrahlungszentren haben nichts mit den wechselnden politischen Formationen des Landes zu tun, sondern entsprechen älteren Ordnungen: es sind die alten Brennpunkte kirchlichen Lebens, die Bischofsstädte Chur, Konstanz, Basel, Straßburg, in denen sich der Stil bis zu einem gewissen Grad lokal einfärbt, um dann innerhalb der Diözesangrenzen vergröbert nachgeahmt zu werden. (Chur und sein Hinterland machen insofern eine Ausnahme, als sie in ihrem ausgesprochenen Passlandcharakter keine selbständige Lokalschule zu erzeugen vermochten, sondern ihren Bedarf an kirchlichen Ausstattungsstücken durch Import aus dem Bodenseegebiet deckten.)

Der größte Teil der deutschsprachigen Schweiz gehörte zum mächtigen Bistum Konstanz. Auch nachdem der Schwabenkrieg längst die Lösung vom Reich und die schärfere Abtrennung von den rechtsrheinischen Nachbargebieten besiegelt hatte, blieben die Archidiakonate Thurgau, Zürichgau und Aargau nach wie vor gleichgeordnet mit dem schwäbischen Klettgau, Allgäu und a. m. im Verbande des Konstanzer Sprengels. - So ist es durchaus kein Zufall, daß sich eine Anzahl wichtiger deutschschweizerischer Bildwerke als Abkömmlinge einer Konstanzischen Schnitzwerkstatt erweisen.

Für Basel liegen die Dinge ungünstiger, seine Kunst gravitiert mehr rheinabwärts.

Im Breisgau und Elsaß, die für unsere Untersuchung nicht mehr direkt in Betracht fielen, sind ihre nächsten Verwandten.
Indessen darf der Einfluß der Bischofsstadt auch wieder nicht überdehnt werden. Es entstehen zahlreiche Einzelwerke ohne Beziehung zu ihr, noch zu irgendeinem anderen, kleineren Zentrum. Nur in der Innerschweiz lassen sich wiederholt mehrere Skulpturen als Zeugnis einer wirklich seßhaften Luzerner Lokalschule aneinander reihen. Aber es wäre gewagt, dieses Faktum schon mit der geglückten politischen Konsolidierung der Waldstätte in einem ursächlichen Zusammenhang vermuten zu wollen. Nicht die Entstehungsbedingungen der Plastik, sondern der spätere Geschichtsablauf, der den Städten im offenen Land die Reformation und die Bilderstürme brachte, während die Urschweiz katholisch blieb, war andersartig und bewirkte die ungleichmäßige Dezimierung der Denkmäler.
Während in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts die grundherrschaftlichen und politisch-rechtlichen Verhältnisse unseres Gebietes die denkbar mannigfaltigsten und schwankendsten waren, vollzog sich in der zweiten Hälfte eine gewisse Vereinfachung, indem die junge Eidgenossenschaft in glücklichen Kriegen gegen Österreich sich bleibend auf acht Orte ausdehnte und die Habsburger zwang, ihren Staatenbund vorläufig anzuerkennen. Es war wohl diese dauernde Anspannung zur Selbstbehauptung und zur weiteren Expansion, neben der die Kunst nicht recht gedieh. Für die Plastik speziell sind diese Jahrzehnte arm.
Ein besonderer Umstand charakterisiert die Skulptur des Vierzehnten in der deutschen Schweiz: Das absolute Vorwiegen der Holzbildnerei, im Gegensatz zu den rechtsrheinischen Nachbargebieten. Einzig am Südportal von St. Nikolaus zu Freiburg im Üchtland hat sich ein Zyklus von architekturgebundener Großplastik erhalten, auch er bescheiden in Ausmaß und Qualität, stilistisch eine Filiation der Basler Münsterstatuarik. Was sonst noch an Steinplastik der Hochgotik vorhanden - ein paar Schlußsteine, Grabdenkmäler und Reste von Altaraufsätzen - vermag daran nichts zu ändern.
Es liegt im Wesen der abweichenden Entstehungsbedingungen von Stein- und Holzskulptur, daß auch die Ausprägung des Stammesmäßigen und des genius loci in ihnen verschieden stark ist. Der Holzbildner arbeitet als Sesshafter in ständiger Werkstatt: seine Erzeugnisse, leicht und transportabel, sind es, die wandern. Der Bauplastiker dagegen schafft in der auf Frist angelegten Bauhütte, in welcher Zuzug und Abwanderung die heterogensten Elemente oft von weither zusammenbringen. Mit der Vollendung der Statuenzyklen zieht er einem anderen Arbeitsplatze zu, während seine Werke am Orte verbleiben. So erklärt sich der häufig weite Strecken überspannende Stilzusammenhang der Monumentalplastik und ihr vorwiegend stammes-

mäßig bestimmtes Gesicht (dem meist noch eine Dosis fremder Züge aus dem Kontakt mit anderer Art beigemischt sind), so andererseits die gesteigerte lokale Einfärbung der Holzschnitzerwerkstatt.
Die Hochgotik des 14. Jahrhunderts ist recht eigentlich gekennzeichnet durch das Aufblühen der Holzbildnerei neben der bis dahin vorherrschenden Großplastik in Stein. Alle die neuen Aufgaben im Innern der Kirchen - die Schmückung des Altares mit Retabeln oder mit dem allmählich aufkommenden Flügelaltar, die für den einsamen Beter aufgestellten Andachtsbilder, sie alle blieben dem weicheren gestaltungsfähigeren Holzmaterial vorbehalten.
Man fasst den Stilwillen einer Zeit wohl immer am Klarsten dort, wo er sich nicht mit der formalen Abwandlung längst festgelegter Themata begnügt, sondern nach seinem eigensten Bedürfnis neue Inhalte schafft. Die Jesus-Johannesgruppen, die Vesperbilder, der Grabchristus sind einige dieser Neuschöpfungen. Sie hatten ihren Platz abseits in stillen Ecken des Kirchenraumes oder in der Klosterzelle. Die deutsche Schweiz ist relativ reich an Werken dieser Art; sie machen ihren köstlichsten Besitz an hochgotischen Bildwerken aus (vgl. Kapitel IV: Neue Andachtsbilder der Mystik). Es sind ihrem seelischen Gehalt nach die zartesten Blüten einer Bildnerkunst, welche von der Gedankenwelt der Mystik tief ergriffen worden war.

* * *

Die intensive Plastikforschung der zwei letzten Jahrzehnte hat die Entwicklung der hochgotischen Skulptur in einer ganzen Anzahl deutscher Stämme und Länder ins Licht gesetzt. So wissen wir von der Bildnerei Frankens, Thüringens, Westfalens, Sachsens und Schlesiens. Für Süddeutschland sind wir noch nicht so weit. Das große alamannische Stammesgebiet zerfällt grob gesprochen in vier geographisch-politische Teile, die mit ganz fließenden Grenzen doch schon im vierzehnten Jahrhundert als „Kristallisationskerne" in Erscheinung und Wirksamkeit treten: Elsaß, Oberrhein, Schwaben und deutsche Schweiz (Eidgenossenschaft). Einzig für Schwaben ist eine synthetische Schilderung der Entwicklung von Holz- und Steinplastik vorhanden (Baum 1921). Daneben setzte früh die mehr monographisch orientierte Bearbeitung der oberrheinischen Münsterskulptur ein (Franck-Oberaspach 1903, Moriz-Eichborn 1899, Schmitt 1919, 1922, 1924, 1926, Dehio 1922, Hamann-Weigert 1927). Das Rottweiler Problem erfuhr nach Hartmanns grundlegender Publikation von 1910 durch Beenken 1927 eine Neugestaltung.
Es erhellt wohl ohne weiteres, daß zu einer Gesamtdarstellung die Zeit erst gekommen sein wird, wenn auch die besonders aus dem Vierzehnten ja nicht wegzudenkende Holzbildnerei des gesamten Gebietes bekannt ist und in Rechnung gesetzt wer-

den kann. - Durch Aufzeigung und Ordnung dessen, was zwischen Jura, Alpen und Rhein sich erhielt, versucht die vorliegende Arbeit einen Beitrag zu jener zukünftigen, größeren Synthese zu leisten. Die Vorbedingungen zur Lösung dieser Aufgabe lagen allerdings wesentlich ungünstiger als beispielsweise in Schwaben, wo eine reiche teilweise sicher datierte Grabmal- und Bauplastik etwaige Lücken im Entwicklungsbild der Holzplastik auszufüllen vermag, wo ferner die von F. X. Kraus schon (auf schmälerer Basis) durchgeführte, später in weitestem Umfang neubegonnene Inventarisation der Kunstdenkmäler eine unschätzbare Hilfe zur Auffindung der Stücke bot. In der Schweiz dagegen steht es, wie schon angedeutet, mit der hochgotischen Monumentalskulptur sehr schlecht. Das Volk Zwinglis hat gründlich mit ihr aufgeräumt und in den paar altgläubig gebliebenen Städten trug die Erneuerungsfreude des Barock das Ihre zum Verschwinden des Alten bei. - An Inventaren standen der Verfasserin nur die vorbildlich zuverlässige Statistik über Unterwalden von Durrer zur Verfügung, ferner jene (in bezug auf Plastik leider sehr lückenhafte) von Rahn über Thurgau und Solothurn, und schließlich die laufenden Inventarisationsnotizen im Anzeiger für Altertumskunde. Alles Übrige mußte, soweit es nicht im schweizerischen Landesmuseum Zürich oder in den kleinen Kantonalmuseen geborgen war, im Kunsthandel, in Privatsammlungen, in Kirchen und Kapellen, manchmal unter barocker Verkleidung überhaupt erst aufgefunden und zusammengetragen werden. Den zahlreichen Vermittlern von Hinweisen und Auskünften, den freundlichen Helfern bei den oft recht schwierigen photographischen Aufnahmen sei an dieser Stelle insgesamt aufs Wärmste gedankt.

Notwendigerweise ist das unter solchen Umständen gesammelte Material trotz aller Bemühung noch immer lückenhaft. So sind bezeichnenderweise noch neue Bildwerke in Bündner Bergtälern und in einer norddeutschen Privatsammlung zutage getreten, als der Bilderteil dieses Buches im Druck schon abgeschlossen vorlag. Einige der neuen Stücke konnten noch in die 3 Texttafeln eingefügt werden. Die endlich neu in Gang gebrachte schweizerische Inventarisation wird speziell in den katholischen Landesteilen noch Manches zutage fördern. Freilich, jenes erschreckend zahlreiche Kunstgut, das durch den immer intensiveren Kunsthandel bereits ins Ausland geschwemmt wurde, wird sie nicht mehr erfassen können. Die Verfasserin betrachtet es daher als einen besonderen Glücksfall, daß es ihr bei mehreren, hochwertigen Bildwerken dennoch gelang, die jetzigen Standorte wieder ausfindig zu machen und sie - deren schweizerische Herkunft der Kunsthandel natürlich längst verwischt hatte - so wenigstens ideell ihrer Heimat zurückzugeben.

* * *

Die so ungleichmäßige Dichte in der chronologischen Lagerung des Stoffes, seine streckenweise Inkohärenz und Qualitätsarmut führten von selbst zu einer Aufteilung nach Inhaltskategorien (die stehende, die thronende Muttergottes usw.) Nur im Falle des schon wiederholt erwähnten Konstanzischen Schulkreises wurde die längsschnittmäßige Reihung der vorhergehenden Kapitel an eine Querschnittsdarstellung vertauscht. Hier liegt ein Schwerpunkt des Ganzen, der durch seine Einzigartigkeit über die Lokalforschung hinaus Interesse beanspruchen darf:
In einer Frühzeit, für die bisher nur bauplastische Zusammenhänge größeren Ausmaßes bekannt wurden und die Holzbildnerei ihren Aufstieg erst beginnt, scheint es in unserem Falle möglich, jenen wahrhaft genialen Holzbildner, der an der Spitze der Werkstatt stand, mit dem urkundlich überlieferten „Meister Heinrich, bildhauer zu Costantz" zu identifizieren und seine individuelle Stilweise an einer stattlichen Reihe von Werkstattsarbeiten durch ganz Seeschwaben hin wirksam zu finden, bis gegen 1330/40 der Formenvorrat ausgebraucht ist und Neues heraufdrängt.
Von einer gleichmäßigen Durchbeschreibung der einzelnen Stücke wurde grundsätzlich abgesehen. Wo Beschreibung einsetzt, dient sie dazu, Datierungsmerkmale oder verknüpfende Verwandtschaftselemente bewußt zu machen. -
Ein Wort noch zur Periodisierung in Frühgotik (1220/30 bis ca. 1290), Hochgotik (1290/1300 bis gegen 1430), Spätgotik (ca. 1430 bis 1530), wie sie in dieser Arbeit durchgeführt wurde. Vom weitverbreiteten Brauch, die Großplastik von Bamberg und Naumburg (um nur das Allerbekannteste zu nennen) mit „Hochgotik" zu benennen [und so unwillkürlich die Bewunderung für jene eigenartige Kunst mit auszudrücken], die ganze Folgezeit - 2½ Jahrhunderte! - als eine einzige Periode des Abstiegs in den Begriff „Spätgotik" zusammenzupferchen, weicht sie zugunsten einer organischeren Einteilung ab. Ihre Zäsuren liegen dort, wo jeweils wirklich etwas Neues in Erscheinung tritt - so um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert die Entkörperlichung, Wirklichkeitsferne und der steigende Linearismus der Figur, um 1430/40 die Abkehr von der schönen Linie und dem zarten Idealstil der Hochgotik zugunsten einer herberen, realistischen Auffassung. Natürlich vollziehen sich die Übergänge nicht so plötzlich, wie die notgedrungene Nennung von ungefähren Daten es vortäuschen könnte -, wie ja überhaupt die grobe Unzulänglichkeit jeder Periodisierung außer Frage steht, sobald es sich um den lebendigen Fluß einer Entwicklung, eines Wachstums handelt. Dennoch ist sie zur Ordnung eines noch amorphen Stoffes, wie des vorliegenden, unentbehrlich. - Muß man sich also schon an eine gewisse Einteilung halten, so hat die hier befolgte wenigstens den Vorzug, innerhalb jedes der drei Abschnitte einen ganz ähnlichen Verlauf erkennen zu lassen. Früh-, Hoch- und Spätgotik beginnen jeweils mit einer ruhigen, zurückhaltenden Gestal-

tungsweise, schreiten fort zu größerer Fülle und Bewegtheit und enden in einer dramatischen Steigerung der Gewandmassen, der Blockausschachtung und der Licht- und Schattenkontraste an der Oberfläche. Mit andern Worten - der Ablauf jener grossen Epoche, die wir zusammenfassend „Gotik" nennen, scheint sich nach dem Gesetz eines gewissen Rhythmus zu vollziehen.

* * *

Es erwies sich als notwendig, in den Bildteil nicht einzig nur die künstlerisch bedeutsamen Skulpturen aufzunehmen, sondern auch eine Anzahl nur durchschnittlicher Arbeiten, die zur Erläuterung der historischen Abfolge beitragen. Indem Anzahl und Format der Abbildungen nach dem inneren Wert des Einzelbildwerks bemessen wurden, hofft die Verfasserin, dem Bildteil trotzdem eine klare Akzentsetzung gewahrt zu haben.
Um ausgiebige Vergleichsmöglichkeiten zu bieten, wurden oft mehrere Figuren auf einer Tafel vereinigt. Freilich war es so nicht vermeidbar, daß Bildwerke der verschiedensten Größe im formatgleichen Nebeneinander erschienen und so ihre ursprüngliche Maßstäblichkeit einbüßten. Durch Anführung der Höhe unmittelbar unter dem Klischee ist jedoch die Korrektur der Größenvorstellung angebahnt. -

Dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft bezw. Sr. Excellenz Ritter Otto von Falke-Berlin und Herrn Geheimrat Adolf Goldschmidt-Berlin bin ich für einen Zuschuß zur Drucklegung sehr verpflichtet.
Die Herren Professor Dr. Josef Zemp-Zürich, Professor Dr. Hans Lehmann-Zürich, Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, Professor Dr. Iulius Baum-Ulm, Professor Dr. Wilhelm Pinder-München, Domkapitular Chr. Caminada-Chur, Staatsarchivar Dr. Durrer-Stans, Dr. med. Walder-Frauenfeld, Konservator K. Frei-Kundert-Zürich u.a.m. haben die Arbeit mit freundlichem Interesse, z.T. auch durch Überlassung einer Anzahl Druckstöcke unterstützt, wofür ihnen an dieser Stelle herzlicher Dank entboten sei.
Aufrichtige Dankbarkeit gebührt auch Herrn Dr. Benno Filser-Augsburg für das freundliche persönliche Eintreten für das Werk. Alle technisch-ästhetischen Fragen fanden beim Verlag stets ein verständnisvolles Eingehen. Ihren ganz besonderen Dank möchte die Verfasserin richten an Fräulein Carola Ruzicka, Redaktorin in der kunsthistorischen Abteilung des Verlages. Sie hat dem vorliegenden Band alle denkbare Sorgfalt und Förderung angedeihen lassen.

Kilchberg bei Zürich, im Sommer 1929 ILSE FUTTERER

I. THRONENDE MUTTERGOTTES

Das häufigste Thema der ausgehenden spätromanischen Holzbildnerei ist neben dem Gekreuzigten die thronende Muttergottes gewesen. Anhaltspunkte für die Art ihrer Aufstellung im Kircheninnern lassen sich vereinzelt aus der Miniaturmalerei und aus schriftlichen Zeugnissen gewinnen. Wandnischen oder dann der Altartisch selbst, für die Crucifixe größeren Formats auch der Triumphbogen am Eingang ins Altarhaus fallen in Betracht. Daran ändert der mählich sich durchsetzende neue Stil des 13. Jahrhunderts zunächst noch nichts; auch ihm sind die beiden genannten Themata die hauptsächlichsten Vorwürfe, hinter denen die Altarretabel und ihr Nachfolger, der später so wichtige Schnitzaltar, weit zurückstehen.

Die im Folgenden zu betrachtende Reihe gotischer Madonnensitzbilder enthält nur noch ein einziges Exemplar, das sich in der ersten, ursprünglichen Aufstellung darbietet. Bezeichnenderweise handelt es sich dabei um ein Werk aus Stein, Glied eines Zyklus am Seitenportal von St. Nikolaus zu Freiburg im Üchtland. Die Arbeiten aus Holz sind längst aus ihrer alten Umgebung herausgelöst und zerstreut, wir geben sie notgedrungen einfach in ihrer zeitlichen Abfolge. Abb. 205

Als eines der ersten schweizerischen Bildwerke, in dem sich gotisches Formempfinden leise durchzuzeichnen beginnt, hat die Marienfigur aus NATERS im deutschsprachigen Oberwallis zu gelten. In ihr verbindet sich ein streng romanisches Kompositionsschema mit dem besonderen Proportionstypus und der feinstriemig lockeren Gewandbehandlung des sogenannten „Übergangsstils". Obwohl sich diese Phase der Frühgotik vom Vorher und Nachher, von der Spätromanik wie von der auf sie folgenden Generation des Naumburger Meisters deutlich genug abhebt, haben wir noch keine positiv charakterisierende Bezeichnung für sie und kennen ihre zeitliche und örtliche Ausdehnung erst im Umriß. Sie zählt in Süddeutschland nur noch wenige großplastische Denkmäler und diese sind von sehr unterschiedlichem Niveau: Die Wessobrunner Sitzfiguren im Münchner Nationalmuseum, der Stuckzyklus in der Schloßkapelle der Trausnitz ob Landshut und die Querschiffplastik von Straßburg. Abb. 3

Dem Oberwallis noch näher gelegen ist das weniger bekannte Apostelportal der Lausanner Kathedrale. All diesen Skulpturen ist die Entstehungszeit im 2.-4. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts und die Beziehung zu einer bestimmten Stilstufe der nordfranzösischen Kathedralplastik gemeinsam[1]. Die Statuen der Querhausfassaden in Chartres und die ältesten Werke am Reimser Gotteshaus (untere Engelreihe am Chor, Sixtusportal) sind die am weitesten sichtbaren, auch für unser Gebiet stilbildend wirksamen Leistungen der vorgängigen französischen Entwicklung. Was sie von der Spätroma-

nik am stärksten sondert - das neu erwachende Gefühl für die Organik des Körpers und der Drapierung, den lebendigen Wechsel von klar und quasi nackt heraustretenden Gliedmaßen und fein zersträhnter, seidendünner Gewandung, die immer zu strömen scheint und sich am Boden zu vielen kleinen Wellchen staut – das hat die Muttergottes aus Naters auch, aber es fehlt ihr noch die Lösung und größere Nuancierungsfähigkeit des Übergangsstils in bezug auf den seelischen Ausdruck und den Gesamtaufbau. Darin ist sie noch ganz romanisch. Auffällig ist das unmotiviert hochgezogene linke Bein des Knaben. In dieser Art, bei sonst rein frontalem Sitzen findet es sich nur selten, z. B. bei der um 1230/40 anzusetzenden Madonna in St. Jean zu Lüttich[2]. Dort jedoch ist die Veranlassung noch klar: Es handelt sich um die im frühen 13. Jahrhundert in der Maasgegend besonders beliebte (aber auch andernorts nachweisbare) Darstellung der Sedes Sapientiae, in der die Füße Mariae auf einem sich windenden drachenartigen Ungeheuer stehen, und zwar in ungleicher Höhe und in ungleicher Drehung der Schenkel, so daß die Asymmetrie des kindlichen Sitzens als Folge und Echo der Haltung der Mutter wirkt. Daß in Naters nicht eine nur zufällige individuelle Variante, sondern ein Typus, wahrscheinlich eben die Reduktion eines einst reicheren Typus in der Art der Sedes Sapientiae-Madonnen vorliegt, beweist eine ebenfalls dem Wallis entstammende thronende Maria der Sammlung Dr. Helg-Montreux (nicht abgebildet). Sie ist kompositionell das getreue Ebenbild der Naterserin mit dem einzigen Unterschied der Ausstattung mit Kronreifen und des Fehlens der kapuzenartigen Kopf-Schulterbedeckung. Aber im Einzelmotiv verrät sie ihr höheres Alter, sie ist noch blockhafter und schwerer und im Antlitz mit den großen vorquellenden Augen und dem fliehenden Nasenstirnprofil dem rein romanischen Crucifixus aus dem Wallis im LM verwandt[3]; als Entstehungszeit kann nur die Jahrhundertwende in Betracht fallen, während das Bildwerk aus Naters in die 1220er Jahre datiert werden muß. Der Gesichtstypus der letzteren Figur geht ebenfalls auf ältere heimische Tradition zurück, indem er sich in überraschender Ähnlichkeit bei einer kleinen Madonna aus Raron (Wallis) gegen 1200 schon Zug für Zug belegen läßt (Abb. Baum 1925, Taf. 13,2). Diese Bindungen rückwärts deuten möglicherweise auf einen schulmäßigen Zusammenhang hin, auf eine kleine Lokalschule, die freilich die Stilbewegungen der führenden Zentren erst aus dritter und vierter Hand übernehmen konnte und somit ihren Werken manches mißverstandene Motiv mitgab, wie beispielsweise jenes Fußhochziehen des Kindes und weiter die Verquickung der Kapuze und des Mantels in der Schulterzone. Wie die Kapuze eigentlich zu verstehen sei, zeigt die Tympanonmaria der Gnadenpforte am Bamberger Dom, wo die Ränder der Kopfbedeckung sich in Brusthöhe scharf vom darunterliegenden pänulaartigen Umwurf abheben (Abb. Hamann 1927, Taf. 62). In Naters dagegen bleibt der Verlauf des offenen Mantels, seine

Befestigung auf den Schultern und die Lagerung zur Kapuze gleichermaßen im Unklaren.

Die Lockerung und Aufhellung des psychischen Ausdrucks welche der Übergangsstil versucht, aber erst die Folgezeit voll durchführt, tritt uns in der Elfenbeinstatuette aus BADEN (Aargau) im freundlichen Lächeln von Mutter und Kind entgegen. Dies Lächeln schafft Beziehungen, vermittelt seelische Wärme und überbrückt damit die altertümliche, noch von der Romanik übernommene Distanzierung des Kindes als lehrenden Gottessohnes. Für das befangene Klebenbleiben der Arme am Körper und den eher hochreliefmäßigen als wirklich rundplastischen Eindruck des Ganzen ist jedoch der Künstler selbst (bis zu einem gewissen Grade vielleicht auch der Volumenzwang des verfügbaren Elfenbeins) verantwortlich zu machen. Abb. 2

Das Faltenwerk wirkt von jenem in Naters merklich verschieden. Dort faßt der Blick zuerst die Konvexitäten, die schmalrückigen parallel strömenden Faltenrücken, hier haftet er zunächst auf den schlitzartigen Kerben, welche die plastisch nicht tiefer gegliederte Oberfläche überziehen. Jede der flachen Kerben endet in einer kleinen Ovalschlinge. Provinziell verarmt und entstellt, zeigt es doch im Grundgedanken die Stoffbehandlung der Gewändefiguren am Sixtusportal und der Heimsuchung an der Westfassade zu Reims, von der uns in der Holzbildnerei und in der Kleinplastik sonst kaum Beispiele erhalten sind. Am Sockel staut sich das Gewebe in merkwürdigen Blasen und lebhaft gekräuseltem Linienspiel. Für beides gibt die ecclesia triumphans in Villard de Honnecourt's Skizzenbuch eine noch sinnfälligere Parallele, als die etwas ruhiger und linearer stilisierten Saumspiele seiner süddeutschen Generationsgefährten./Baum 1925, 227 erwähnt eine französische Buchsbaumstatuette der Sammlung Wilm-München als eng verwandt mit der Badener Figur. Die Tiere am Sockel kehren wieder und der Aufbau stimmt im großen Ganzen überein, ebenso ist eine französische Elfenbeinstatuette im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (Abb. Hamann 1927, Taf. 32c) in diesen zwei Punkten gut zu vergleichen, allein das Faltensystem weicht in den französischen Arbeiten stark ab und ruft sofort die Erinnerung an den Parallelfaltenstil von Naters wach, so die Brücke zwischen den zeitlich ja einander ganz nahen schweizerischen Stücken herstellend.

Am Sockel sind zwei Drachen (aspides) angebracht; ein doppelstieliges Blatt verbindet sie und prägt sie um zum symmetrischen O r n a m e n t, so daß die ursprüngliche Symbolik der über die Kräfte des Bösen triumphierenden Gottesmutter kaum mehr bewußt wird. Das Thema ist in der deutschen Plastik selten und auch in der französischen nicht eben häufig. An deutschen Beispielen sind anzuführen: Marmormadonna im Magdeburger Dom um 1240, Tympanonmadonna der Leechkirche in Graz um 1283, thronende Madonna aus Wessobrunn im Bayerischen Nationalmuseum um

1240. Destrée 1925 hat dieser besonders in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts beliebten Darstellung eine Untersuchung gewidmet und ihren Ursprung auf die Schriftstelle der Genesis Kap. III, 15 zurückzuführen gesucht. Während sich im Maastal, dem damaligen Nieder-Lothringen des deutschrömischen Reiches, der Typus der Sedes Sapientiae zu besondrer Prägnanz herauskristallisierte und sein Symbolgehalt durch den einen Drachen (auf den Maria nachdrücklich ihre Füße setzt!) unterstrichen wird, scheinen das übrige Deutschland und Frankreich die ornamentalere Fassung mit zwei Drachen zu bevorzugen (gelegentlich auch ein Drache und ein Löwe, z. B. Neuilly-en-Donjon, Abb. Mâle 1924, Fig. 246; frz. Statuette in Hamburg; Magdeburg, Abb. Kunze 1925, Fig. 3). Auf deutschem Gebiet wird des öfteren nur ein Sockelornament daraus; nirgends klarer verfolgbar als in der Wessobrunner und unserer Badener Maria. Gerade diese Umbildung des Aspidenmotivs verbunden mit der geschilderten Reduktion eines französischen (Reimser) Drapierungssystems, und dazu die breit angelegten Köpfe, deren Ausdruck westlicher Eleganz und Schnittigkeit so ganz entbehrt, veranlassen mich, der altüberlieferten Herkunft aus Baden im Aargau insofern Glauben zu schenken, als jene stilistischen Eigenschaften ihrerseits auf eine Entstehung in Oberdeutschland hinzudeuten scheinen.

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts mögen die thronenden Madonnen zu Romont im Üchtland (in der Pfarrkirche) und zu Salux in Graubünden (an einem Haus der Dorfstraße) entstanden sein, auf deren Abbildung wegen der entstellenden neuen Fassung verzichtet wurde. Mutter und Kind blicken noch ohne nähere Beziehungen zu einander starr geradeaus, die Körperproportionen werden noch durch den tief sitzenden, vorn etwas herabgezogenen Gürtel bestimmt (vgl. Abb. 3), aber die Gewandung hat die reiche Lebendigkeit des Übergangsstils eingebüßt und ist undurchdringlich starr geworden.

Die neue Verfestigung der Drapierung, die sich an Hand datierbarer Grabmalstatuen in der deutschen Großplastik etwa von den 1250er Jahren an beobachten läßt, ist bei
Abb. 4 der Muttergottes aus der INNERSCHWEIZ voll ausgebildet[4]. Man erfährt nichts mehr vom Organismus des Leibes, das Gegenspiel von Körper und Gewand hat aufgehört zugunsten dichter und schwerer Stoffmassen, die in wenigen ganz einfach verlaufenden Faltenzügen die Figur ummauern.

Die Proportionen haben sich ebenfalls geändert. Man bildet breitere und untersetztere Gestalten, der Gürteleinschnitt wird höher gelegt, so daß der Oberkörper der Sitzfiguren nunmehr in zwei Zonen zerlegt erscheint, deren untere sich auf Kosten der eigentlichen Brustzone allmählich emporschiebt. (Vgl. die Reihe Abb. 3, 4, 5, 17, 21.) Dem Übergangsstil war vor allem die energische plastische Durchgliederung, verbunden mit einem feinen stetigen Gleiten der Kontur- und Binnenlinien wichtig gewesen.

Die Hochstufe der Frühgotik (= Wirkungszeit des Naumburgers) erstrebt dagegen kubische Geschlossenheit und eine großformig einfache Oberflächenbehandlung. In gehöriger Abschwächung - bedingt durch ihr Provinzniveau - wird das auch an der Muttergottes aus der Innerschweiz noch klar. Sie ist so massebetont als hätte man von einem Würfel das obere Viertel abgehoben. Solch gelegentliches Zurückgreifen auf einfachste stereometrische Grundformen beobachtet man ferner bei dem baumstammartig gerundeten König aus Adelwil. Überdies sind die beiden Figuren Abb. 112, 113 werkstattverwandt: Der Gesichtstypus des Adelwiler Königs kehrt schwächer und verwaschener (neue Fassung) in dem kleinen, so romanisch feierlich dasitzenden Christusknaben wieder. Adelwil liegt unweit von Luzern, dem Vorort der Innerschweiz in Kunstdingen, so daß es gegeben scheint, den Sitz der Werkstatt hier anzunehmen. Etwas von ihrem Formengut ist noch am Ende des Jahrhunderts in der schönen Verkündigungsmaria, dem Meggenhorner Nikolaus und den Ennetmooser Fragmenten durchfühlbar: Werke, deren geographische Lage den stilkritischen Hinweis auf Luzern als Ausgangspunkt unterstützt. / Nach der Jahrhundertwende setzt dann ein anderer Stil ein, ohne erkennbare engere Zusammenhänge mit dem vorausgegangenen, jedoch ebenfalls im Zentrum Luzern zu lokalisieren. Bevor wir uns ihm zuwenden, ist noch ein Wort über die Entwicklung der Sitzfigur in den letzten Dezennien der Frühgotik zu sagen. Wir müssen Siegel- und Schlußsteinplastik heranziehen, um die Lücke im schweizerischen Denkmälerbestand dieser Jahrzehnte zu schließen. Abb. 114, 115, 231, 232

Das prächtige Siegel des Stiftskapitels zu Münsterlingen dürfte ein Goldschmied im nahen Konstanz in den 1270/1280er Jahren geschnitten haben, derselbe, dem wir das Siegel des Konstanzer Bischofs Rudolf von Habsburg-Laufenburg verdanken (um 1282/1286, Abb. Schweizer-Zeller-Hegi 1891ff, V 3). Trotzdem er seine Gestalten in absoluter Frontalität thronen läßt, spricht sich in ihnen doch ein neuer, zur Phase der innerschweizerischen Madonna scharf kontrastierender Formwillen aus. Der Leib ist wieder schlank wie im Übergangsstil, und wirkt doch nun so anders, dank dem stark gelängten Oberkörper und den parallel geführten Unterschenkeln. Reicher an Motiven und tiefer ausgeschachtet als früher, ist die Draperie in der Beibehaltung ihres Stofflichkeitscharakters doch zugleich Erbin vorhergehender Errungenschaften. Wie frei und stolz trägt die Münsterlinger Maria ihr Haupt mit der mächtigen Krone und den üppig gebuckelten Locken! Es ist eine bisher unbekannte Spannkraft da, ein grosser Schwung ergreift alles und spricht sich in dem kleinen Meisterwerk des Siegels ebenso gut aus, wie in der überlebensgroßen Grabplatte eines Ulrich von Regensberg († gegen 1280). Gelegentlich steigert sich der Bewegungsdrang zu einer barock anmutenden Heftigkeit, am großartigsten gewiß in den Werken des Erminoldmeisters zu Regensburg, am schrillsten in den Propheten des Straßburger Münsters. Auf Schwei- Abb. 237 Abb. 220

Abb. 198, 223–227 zer Gebiet gehören die Archivoltenfiguren zu Basel und vor allem die schönen Schlußsteine des Fraumünsters in Zürich in diese barocke Endphase der Frühgotik.

Abb. 224 An der Marienkrönung des Vierungsgewölbes wird eine souveräne Beherrschung der gelöst und asymmetrisch in mehrfacher Achsenbrechung sitzenden Gestalten offenbar. Der Stein ist tiefer aufgeschlossen als je zuvor, seine kühn unterschnittenen Faltenrücken schwingen in einer bisher ungekannten Bewegungsenergie um die Figuren und rufen reichen Licht- und Schattenwechsel hervor. Ob die Köpfe gleichermaßen innere Spannung ausdrückten, läßt das neubemalte Original in seiner unzugänglichen Höhe und auch der matte Gipsabguß nicht erkennen; dafür treten zwei

Abb. 223, 227 Blättermasken im Querschiff der Fraumünsterkirche ein, die, vom gleichen Meister herrührend, durch ihre dynamische Erregtheit fesseln.

Abb. 252 Das St. Galler Siegel von 1294 (Gallus mit dem Bären) zeigt dann zum ersten Mal jenes in der Folgezeit so häufig verwendete Sitzen in dreiviertel Profil. Stand und Spielbein scheiden sich hier noch klar, später werden sie aus tragenden Gliedern vollends umgedeutet zu parallel-läufigen schwerelosen Diagonalen. Etwa gleichzeitig wurde

Abb. 236 in der Nordwestschweiz das Siegel des Olsberger Konventes geschnitten, eines der frühesten und besten des Marientypus mit stehendem Kinde. Dem Meister eignet die Tendenz zu weitausgreifenden fülligen Figuren und breitstirnigen Köpfen. Im kleinsten Raum wirkt er wahrhaft monumental, so beispielsweise in dem hervorragenden Kapitelsiegel von Zurzach mit der Kirchenpatronin St. Verena im Bildfeld, das unverkennbar seine Handschrift zeigt (Abb. Schweizer-Zeller-Hegi 1891ff, X 66).

Gegen die Dynamik solcher Werke gehalten, zeugen die Skulpturen der ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts von einer Reaktion, die ähnliche Merkmale enthält, wie 100 Jahre früher der Übergangsstil gegenüber der Spätromanik: Vereinfachung und Beruhigung der plastischen Durchformung und Mäßigung des Empfindungsausdrucks. Und doch verleugnet der nun entstehende Stil der Hochgotik den Durchgang durch die Barockperiode nicht, denn er übernimmt von ihr die Schnittigkeit der Gesichtszüge mit der Neigung zur Typisierung und die größere Ausschlagsbreite in der Darstellung freudiger oder schmerzlicher Gefühle. -

Hand in Hand mit dieser formalen Entwicklung geht eine folgenreiche Umgestaltung der Arbeitsbedingungen. Neben der Kollektivleistung der Bauhütte beginnt die Schnitzwerkstatt des Einzelnen immer wichtiger zu werden. Sie kann das bodenständige Stilelement schärfer und kontinuierlicher ausprägen als die Hüttenkunst, welche sich in Zustrom und Abwanderung ihrer stammlich gemischten Arbeitskräfte ständig von neuem regeneriert hatte. In den sesshaften, rasch an Zahl zunehmenden Holzbildnerwerkstätten wurde für die neuen Ansprüche der Kirchenausstattung gearbeitet. Der figurenreiche Flügelaltar verdrängte allmählich die ältere Steinretabel. Es entsteht

außerdem aus den Bedürfnissen der stillen Einzelandacht eine besondere Gattung von „Andachtsbildern". Maria auf der Lagerstatt, Jesus und Johannes, der Grabchristus, das Vesperbild und andere mehr sind solche ikonographischen Neuschöpfungen. (Vgl. Kapitel IV). Daß sie von vornherein im bildsameren Holz, nicht mehr in Stein verwirklicht wurden, illustriert wohl am eindringlichsten die wachsende Vorliebe für das weichere Material.

Die gesteigerte Produktion des 14. Jahrhunderts spiegelt sich treulich in der nunmehrigen (relativen) Dichtigkeit der auf Schweizerboden erhaltenen Holzskulpturen.

Noch zu Ende der Frühgotik hatte das alte Thema der thronenden Muttergottes insofern eine Weiterentwicklung erfahren, als man begann, das Kind stehend zu bilden. Die Straubinger Madonna aus dem Kreis des Erminoldmeisters und die Klosterneuburger Statue mögen als die eindrucksvollsten und frühesten Vertreterinnen des neuen Typus in Süddeutschland genannt werden (Abb. Ernst o. J., Taf. 1ff und Martin 1928, Taf. XIII, 39)[5]. Ein Blick zurück auf die Gruppe aus der Innerschweiz macht klar, wie- Abb. 4
viel mit dieser Komposition an menschlicher Wärme, und rein formal an Bewegungsmöglichkeiten und gesteigertem Vertikalismus gewonnen wurde. Dies lag alles so sehr in der Linie des frühen 14. Jahrhunderts, daß es den neuen Typus in unzähligen Varianten sich zu eigen machte.

Die Madonna aus DALLENWIL (Unterwalden) bietet ein schweizerisches Beispiel in Abb. 5
guter Durchschnittsqualität dar. Der Bildner formt den Leib der Jungfrau unter dem Gürtel leicht ausquellend und rund wie ein Stück kannelierter Säule. Brust und Kopf sind leicht zurückgenommen - ein Nachklingen frühgotischer Bewegung aus der Tiefe nach vorn, wie überhaupt dieser Künstler in der stark räumlichen Anlage der Figur und ihrer massig-schweren Drapierung eine gewisse Verbundenheit mit der älteren Gestaltungsweise (um 1250/1275) verrät. Aber die kontrastverschleiernde Vereinheitlichung der Faltenführung, der wenig ausgeprägte Stoffcharakter und die hohe Gürtung bezeugen zur Genüge, daß wir es mit einem Werk um 1320 aus der Hand eines älteren und daher teilweise altertümlicheren Meisters zu tun haben. Seine Madonna ist in einer kleineren Holzfigur aus Wassen (Uri) der Sammlung Loretz-Bürglen wenig später kopiert und dabei ins grob Handwerkliche übersetzt worden. Da Luzern im Vierwaldstättergebiet die einzige größere städtische Siedlung gewesen, so ist der Sitz dieser Schule mit aller Wahrscheinlichkeit dort zu suchen. Dies gilt auch für die unter sich nah verwandten Marienstatuen aus Wiesenberg, Brüderen und in Stans, Abb. 6, 9, 12–14
deren Herkunftsorte schon auf ein gemeinsames Zentrum hinweisen.

Die Muttergottes aus WIESENBERG (Unterwalden) besitzt einen elastisch spannkräf- Abb. 6, 14
tigen Körperbau, dessen Schlankheit bezeichnenderweise auf der Längung des Oberkörpers beruht. Die Draperie jener der Dallenwilerin an klarem Aufbau ebenbürtig, die

sonstige Durchformung, besonders die Köpfe jedoch weit überlegen. Am Sockel biegen sich die schmalen Faltenrücken plötzlich flach um, oder bilden, wie neben der rechten Fußspitze, eine gegabelte Quetschfalte./Änderungen der Tracht, die zur Datierung mithelfen: der Knabe nur noch in eine Windel gehüllt mit bloßem Oberkörperchen, Maria in weitem Nuschenmantel, der mit einem Fürspan über der Brust schließt (vgl. schon MG aus der Innerschweiz), jedoch mit brustwärts enger gewordenem Kleid und hoher Gürtung. - Man würde fehl gehen, wollte man die zart empfundene Liebkosung zwischen Mutter und Kind, das hübsche Motiv des wohlig sizzenden und sich gegen den Beschauer kehrenden Jesusknaben dem Künstler als seine individuelle Erfindung zurechnen. Was da genutzt wurde, ist vielmehr eine in Konstanz und Umgebung beheimatete Komposition (die vielleicht eine Weiterbildung des romanischen Sitztypus der Filiationsreihe Trient-Salzburg-Wessobrunn darstellt? Vgl. Abb. Hamann 1927, Taf. 61 d-f). In deutlich älterer Fassung zeigt sie gegen 1300
Abb.292 die Maria aus Überlingendorf, in etwa gleichzeitiger die beiden seeschwäbischen Ma-
Abb.293, 295 donnen der Sammlung Leiner-Konstanz. Bei allen vier Gruppen sitzt das Kind in gleicher Haltung und geht von seinem Rücken und dem untergeschlagenen Füßchen je ein schmaler undulierender Tuchzipfel weg. Sieht man von der Zähflüssigkeit der Faltenformulierung bei der Überlingerin ab und vergleicht nur die rein plastischen Grundformen, so ergibt sich für die untere Gewandpartie der vier Madonnen trotz Rechts- und Linksvertauschung eine durchgängige Übereinstimmung des Ductus. Bestimmt ist anzunehmen, daß der Wiesenberger Meister die Plastik der Bischofshauptstadt gekannt und ein Erinnerungsbild von ihr mitbenützt hat. Leider verhindert die modern sentimentale Bemalung, auch in dem feinen Antlitz Mariae die allgemeinere Verwandtschaft mit den Bodenseemadonnen in der Abbildung nachzufühlen, nur im Jesuskopf ist die
Abb.10 Ähnlichkeit mit den Kindern der Gruppen aus St. Gallen und Stockach ohne weiteres klar (Abb. Baum 1921, Taf. 17). Von der Hand des Wiesenberger Meisters rührt die „Maria unterm Herd", das barock eingekleidete Gnadenbild der gleichnamigen Ka-
Abb.13 pelle zu STANS (Unterwalden) her. Sie ist schwer beschädigt, vom Körper nur ein schmaler Streifen übrig, der eine Standfigur von zügiger Modellierung gerade noch erkennen läßt. Am Boden dieselben scharf eingezogenen Umschlagfalten wie bei der Wiesenbergerin. Das frische, sehr jugendliche Mariengesicht blieb glücklicherweise bis auf die rahmenden Locken intakt. Seine Proportionen, sein Augen- und Mundschnitt, die breitflügelige Nase stimmen genau mit der thronenden Maria aus Wiesenberg überein. Von ihm aus ist die allgemeinere Beziehung rückwärts zu der
Abb.31, 32 älteren Katharinentaler Figur, einem Hauptwerk der Konstanzer Blütezeit, ebenso leicht zu gewinnen, wie der engere werkstattsbedingte Zusammenhang mit der ungefähr gleichzeitig entstandenen Muttergottes aus Brüderen.

Den sympathischsten und vollständigsten Begriff dessen, was die innerschweizerische Bildnerei um 1320 zu leisten vermochte, vermittelt sicher die Statue aus BRÜDEREN im Entlebuch (Luzern). Kräftige Leibesformen und große Köpfe zeichnen sie aus. Die Komposition und die Gewandanlage ist in den Grundzügen jene der altertümlicheren Dallenwilerin; sie kehrt bei der großen Beliebtheit des Typus in Frankreich und Deutschland hundertfältig wieder, wir haben uns also nur an die graduellen Verschiedenheiten in der Auslegung der Einzelform zu halten. Diese ist Dallenwil gegenüber, was die Drapierung angeht, noch mehr vereinfacht und in den wenigen verbleibenden Motiven schärfer akzentuiert. Da gibt es zwischen den Knieen eine gesteifte, schräg nach vorn stoßende Dütenfalte, die in dieser Ausprägung als eine Eigentümlichkeit speziell der Konstanzer Schule Meister Heinrichs anzusprechen ist. Sein Johannes Evangelista und seine Katharinentaler Maria weisen sie auf, und sie findet sich, auffällig durch ihre Länge und Schmalheit, im weiteren Bodenseegebiet immer wieder. Abb. 9, 12 Abb. 81 Abb. 31, 32

Neben den schon angedeuteten Werkstattbeziehungen zur Wiesenberger Madonna besteht losere Wurzelverwandtschaft mit folgenden Statuen: Abb. 6

Muttergottes aus dem Linzgau, in Karlsruhe — Abb. 307, 311
Muttergottes aus Stockach, in Stuttgart (Abb. Baum 1921, 17)
Muttergottes aus Graubünden, im Kunsthandel — Abb. 8
Muttergottes aus der Umgebung St. Gallens, Slg. Nemes-München — Abb. 10
Muttergottes aus Seeschwaben, in Berlin — Abb. 284
Muttergottes aus Kapfelberg, in München[6] (Abb. Halm-Lill 1924, Nr. 100).

Zusammengeschlossen stellen diese Bildwerke Abwandlungen dar eines in Konstanz, der tonangebenden Bischofstadt, beheimateten Lokalstiles. Jedes von ihnen ist sowohl individuelle Einzelleistung (und daher vom anderen deutlich unterschieden), als auch Gruppenprodukt einer im ganzen Sprengel verzweigten, von Konstanz ausgehenden Holzbildnerschule.

Das Formniveau ist sehr verschieden. Jener Eindruck der Frische, der das einfache Entlebucher Bildwerk so anziehend macht, wird z. B. in der Figur aus der UMGEBUNG ST. GALLENS trotz des lebhaft bewegten Kindes nicht erreicht. Die Hände Mariae, die Mantelsäume und lotrecht von den Knieen fallenden Stoffbahnen muten wie eingefroren an. Weil die Masse bis auf das (durch die plastische Formung erzwungene) Minimum verflüchtigt wurde, scheinen die Einzelheiten zerbrechlich und spröde. Das große Gesicht auf stämmig walzenförmigem Hals will dazu nicht ganz passen. Gerade an diesem Moment kann man die Beziehung zur Bodenseeplastik klar erkennen: Diesem Kopftypus und diesem Hals begegnet man wieder in der Muttergottes aus dem Linzgau. Bei größerer Raumtiefe und Masse, entsprechend der früheren Entstehung um 1300, hat jene den selben kielbogenförmigen Haaransatz, leicht schräg ste- Abb. 9 Abb. 10 Abb. 307, 311

hende Schlitzaugen mit fast kreisrunden grätigen Brauenbögen und einen sockelhaften Hals. Aufschlußreich ist auch die Konfrontierung mit den Werken des Heimsu-
Abb. 76 chungsmeisters, mit dessen Frauengruppe aus Katharinental die St. Gallerin den starken Vertikalismus des Aufbaues, aber auch Einzelheiten, z. B. die flach aufliegenden undifferenzierten Hände und den Gesichtsausdruck gemeinsam hat.
In der kindlichen Bewegung des Jesusknaben geht sie weiter als die übrigen[7]. Ab und zu ist solch lebhafte Bewegung schon in den 1320-1330erJahren anzutreffen (Maria
Abb. 205 an St. Nikolaus zu Freiburg i. Ü., gegen 1330; Angerkloster-Madonna in München, 2.Viertel 14.Jh. usw.): Es liegt in der Zeittendenz, das kindliche Wesen des Gottessohnes gegenüber der Feierlichkeit der älteren Auffassung zu betonen.

Abb. 8 Die Muttergottes aus GRAUBÜNDEN gehört ebenfalls in den Konstanzer Kreis. Ihr Gesicht wird entstellt durch eine spätere Übermalung, die den alten Unterlidsrand in die übertrieben große Iris hineinbezog und die Brauenbogen beträchtlich flacher legte. Auf unserer Abbildung sind die Urformen noch sichtbar[8]. Wir stoßen hier zum ersten Mal auf eine Filiation seeschwäbischer Formensprache bis in die Bündner Bergtäler hinauf. Für diesen Sachverhalt wird im Laufe der Darstellung noch manches Beispiel zur Sprache kommen, woraus erhellt, daß jener längst bekannte spätgotische Import schwäbischer Plastik - erinnert sei nur an Jakob Russ, Jörg Kendel, Matthäus Miller - bereits im 14.Jahrhundert sein ausgedehntes Vorspiel hat.

Abb. 7 Die Klosterfrauen zu ST. ANDREAS IN SARNEN bewahren eine Madonnenstatuette auf, die zum Besten gehört, was an Kleinplastik aus dem ersten Jahrhundertdrittel geblieben ist. Schmal und schlank sitzt Maria auf der schlichten Thronbank. Feine Anmut liegt in Haltung und Gewandfall. Jede Schwere scheint aus diesem Körper getilgt, sein Sitzen ist kein Lasten mehr, sondern eher ein Schweben. Fragt man sich, wie dieser Eindruck zustande kommt, so wird klar, daß er neben der äußersten Volumenverminderung sich vornehmlich auf die Lagerung der Beine gründet. Die von den Knieen herabfließenden Mantelfalten verunklären die stützende und tragende Funktion der Unterschenkel vollständig. Dazu kommt, daß die Oberschenkel - auch der des Standbeines links zum Hüftgürtel hin - ansteigen. - Gewöhnlich überschneidet der
z.B.Abb. 5, 6, 8, 9 Mantelsaum den rechten Arm Mariae, legt sich unterhalb in breitem Umschlag als querverbindende Bahn über die Oberschenkel und schafft so eine mehr oder minder große Schoßfläche. Statt dessen zieht ihn unser Künstler als leicht ausgeschwungene Diagonale über den Leib direkt zur linken Hüfte und läßt den Eindruck gleitender Abschüssigkeit des Schooßes ungemindert bestehen. - Zu beachten, mit welcher Eleganz das Spielbein in die Seitenansicht von rechts eingestellt ist, wie unmittelbar temperamentvoll der Knabe sich der Mutter zuwendet. Leider sind Hände und Gesichter einem mehrfachen Ölanstrich unterzogen worden, so daß stilkritisch nichts

mehr aus ihnen zu gewinnen ist. Sicher scheint nur, daß dieses Werklein zu der vorerwähnten, durchwegs breiter und in den Köpfen massiger angelegten Bodenseeplastik und ihren Abkömmlingen in der Innerschweiz keine Beziehung hat. Eher möchte die sorgfältig abgewogene Grazie des Ganzen auf Anlehnung an französische Elfenbeinarbeiten, die ja ein beliebter Importartikel waren, zu deuten sein[9].

In der Datierung könnte man mit Fug schwanken zwischen Beginn und Mitte des 14. Jahrhunderts. Abgesehen von vereinzelten, vorausnehmenden Werken erreicht die oberdeutsche Plastik den hier beobachteten Mindestwert an Volumen erst im Lauf der 30/40 Jahre, deren besonderer Stil am schärfsten in der Rottweiler Kapellenturm-Skulptur zu fassen ist. Am Oberrhein vertreten das Heilige Grab im Freiburger Münster und die Statuen der Straßburger Katharinenkapelle die gleiche Phase. „Rottweilisch" nun - nur als Generationsbegriff verstanden - ist die Sarner Statuette trotz ihrer gesteigerten Masselosigkeit nicht zu nennen. Dazu fehlt ihr die charakteristische Flächigkeit und Linienbetonung der Faltenmotive, ferner die Einansichtigkeit und die Zusammenschmelzung von Körper und Gewand zu einer neuen, undurchdringlichen Einheit. Bei ihr dagegen liegen Kleid und Mantel noch als eigene, quasi ablösbare Schichten über dem Leib und das Ganze ist noch so allansichtig-räumlich empfunden (auch die Rückseite bearbeitet), daß man bei dem Zeitansatz 1310/1320 bleiben möchte. Zwei für die Frühzeit bezeichnende Einzelzüge bestärken diese Datierung: 1. Das Kopftuch zeigt die kleine, nach hinten zu abgetreppte Form. Seine Säume fallen nicht lotrecht zu Seiten des Gelocks gegen die Brust herab (wie beim großen „sleir", der im 13. Jahrhundert schon da ist und die kleine Form allmählich verdrängt), sondern führen den Blick schräg rückwärts, in die Tiefe hinein. 2. Das Kleid ist noch weit genug, um am Gürtel kräftige Staufalten zu bilden. 3. Unterhalb des Gürtels wölbt sich der Leib Mariae allseitig etwas vor, ein Zug, den die fortschreitende Entwicklung bald fallen läßt.

Gleich dem Bündnerland ist auch das Wallis nur mit einer qualitätvollen Skulptur aus diesen Jahrzehnten vertreten. Gemeint ist das schöne Madonnenfragment aus RARON, dessen Kopfdrehung und fixierender Blick schließen lassen, der Knabe sei stehend und der Mutter zugewandt dargestellt gewesen. Die Schnittigkeit und straffe Wölbung des Gesichts, sein strahlend hochgemuter Ausdruck weisen ins erste Viertel des 14. Jahrhunderts (vgl. auch die Kopftuchform). Westliche Formgewohnheiten sind leise in die Gestaltung mit eingeflossen, so die Art der Haarriefelung, der geringe Abstand der Augen von einander, und die horizontalen, gleichmäßig spitzovalen Lidöffnungen. Abb. 169

Der Beitrag des Üchtlandes beschränkt sich ebenfalls auf eine Figur. Diese Steinmadonna aus den 1320/40er Jahren thront als Zentrum eines Zyklus im Scheitelpunkt Abb. 204, 205

einer eleganten Blendarkatur am Seitenportal von St. Nikolaus zu FREIBURG i. Ü. Rei-
Abb. 199-202 ners 1926, 345ff hat ihre stilistische Abkunft von der Basler Münsterplastik überzeugend dargetan[10]. Wahrscheinlich hat der Bildhauer als junger Gesell in der Basler Hütte gearbeitet. Das dort überkommene frühgotische Formengut wandelt er im Sinne der Hochgotik um, d. h. er tilgt alle geistige Spannung aus den Gesichtern und vereinheitlicht die Richtungskontraste der Gewandführung. Nur im Aufbau läßt er noch einen bestehen, nützt ihn sogar geschickt zu einer Verschränkung aus, indem er den Arm des Kindes in kühnem Bogen zum Szepter hinübergreifend gibt, wodurch er die Tiefenwirkung der Gruppe verstärkt.

Merkwürdigerweise haben sich unter den thronenden Madonnen keine aus dem vierten und fünften Dezennium erhalten. Dagegen verdeutlichen das Weihnachtsrelief
Abb. 149, 253 vom Bodensee und das prachtvolle Siegel der Stadt Zürich um 1348 diese Kulminationsperiode des nach Rottweil benannten Linearstils mit aller Deutlichkeit.

Nach dem Umblick in den Randgebieten Graubünden, Wallis und Üchtland nunmehr zur Innerschweiz zurück.

Abb 26 Die Benediktinerinnen von ST. ANDREAS ZU SARNEN bewahren als alten Besitz eine zweite Statuette. An Formniveau ist sie der älteren weit unterlegen, hat jedoch den farbig feinen Reiz unberührter Lasurfassung für sich. Der Kopf des ausnahmsweise
Abb. 5, 9, 10 rechts stehenden Kindes gemahnt noch leise an die Bildwerke in Dallenwil, aus dem Entlebuch, St. Gallen. Die Breite des ganzen Gruppenaufbaus, sowie die vollrunden Gesichter machen eine Entstehung in der 2. Jahrhunderthälfte am wahrscheinlichsten. Bestimmtere Anhaltspunkte zur Datierung fehlen hier.

Entschieden neue, den sich abermals wandelnden Stilwillen der Jahrhundertmitte
Abb. 15 spiegelnde Züge weist die Muttergottes aus BÜREN bei Stans (Unterwalden) auf. Sie hat wieder mehr Volumen und Tiefenakzente als die vorausgehende linien- und flächenfreudige Phase. Am deutlichsten bekundet dies der prall gerundete Oberkörper. Er scheint sich vom umfangenden Mantel allseitig zu lösen und strafft sich wie in einem Nischenhalbrund vor ihm empor. Am linken Knie bildet der Mantel einige frei hängende Röhrenfalten, deren Massegehalt und klare Tastbarkeit die ähnlichen Gehänge älterer Bildwerke übertreffen. Auch die breite Mantelbordüre jener Zone ist der Verfestigung der Figur dienstbar gemacht. Man denke sie sich weg - sofort erscheint der Körper steiler und dadurch unstofflicher. Die breit ausladenden Schultern stellen dem immer noch mächtigen Höhendrang eine zweite Barriere entgegen.

Stärker als in diesen formalen Veränderungen zeigt sich in der Verfärbung des psychischen Ausdrucks der Abstand von der ersten Jahrhunderthälfte, deren Madonnen unbeschadet ihrer jungmütterlichen Lieblichkeit zugleich etwas Fürstlich-Stolzes über den Alltag Hinausgehobenes an sich tragen. Dort, in der Steigerung auf ein ver-

geistigtes Idealbild hin, erwächst manchmal das gotische Lächeln zu beglückender Schönheit./Die Muttergottes der zweiten Jahrhunderthälfte ist immer noch stilisiert, aber nicht mehr gesteigert, sondern eher der wirklichen Erscheinungswelt angenähert. Eine mütterlich-warme Freundlichkeit mehr bürgerlichen Gepräges liegt auf ihrem Gesicht. Keine Spur mehr von seelischer Spannung. Die Züge des Kindes der Bürener Maria ertrinken fast in fleischiger Fülle, und auch bei der Mutter macht sich die kommende Auflösung der Schnittigkeit zugunsten weicher Rundung geltend. - Kompositionell führt diese Gruppe nicht weiter, da sie nochmals den hochromanischen Sitztypus der Elfenbeinstatuette aus Baden aufnimmt, allerdings mit der typisch gotischen Rückverlagerung des rechten Fußes Mariae[11].

Intensiver noch hat der Bildner der Muttergottes aus ENGELBERG das erstarkende Körpergefühl zum Ausdruck gebracht. Durch das modische, eng anliegende Oberkleid zeichnen sich die Brüste. Und der mächtige schwere Leib wölbt die quergelegten Mantelfalten mit empor. Was für ein Unterschied zu der ältesten Sarner Statuette, mit der hinsichtlich der Drapierung im übrigen manche Übereinstimmung besteht, so daß wohl auch das fehlende Kind nach dem Muster von Sarnen zu ergänzen wäre[12]. Hier vermag die Schrägführung der Oberschenkel nicht mehr das Lasten des Körpers optisch unfühlbar zu machen und den Eindruck des Schwebens zu erzielen. Sie soll es auch nicht mehr. Denn stellt man sich die stetige Veränderung des Volumens unter dem Bild einer Pendelbewegung vor, so ist zu sagen, daß das Pendel nach der Jahrhundertmitte den größten Ausschlag gegen die Minusseite (= Rottweiler Generation, 1330/1350) bereits durchlaufen hatte und langsam zur Gegenseite hinglitt, um dort in der Phase des weichen Stils um 1400/1420 zu kulminieren. Abb. 16 Abb. 7

Das Antlitz Mariae muß uns noch kurz beschäftigen. Es ist - in unserer Reihe zum ersten Mal - ein ausgesprochen kurzes Madonnengesicht, weil der über den Kopf gezogene Mantel die Stirn zum Teil verdeckt. Eine zeitcharakteristische Umbildung hat der Augenschnitt durchgemacht, indem das untere Augenlid stark herabgezogen erscheint. Dies wird nun die typische Form. Meist geht sie mit Horizontallegung der früher leicht geschrägten Augenachsen einher. Gegen 1400 hin tritt häufig Senkung der äußeren Augenwinkel auf (vorausnehmend hat sie schon unsere Statue), so daß eine Schrägstellung im Gegensinn zu jener am Beginn des Säkulums resultiert.

Aus OBERRICKENBACH im Kanton Unterwalden, gelangte ein Vesperbild von der Hand des Meisters der Engelbergerin ins Schweizerische Landesmuseum; unverkennbar ist seine Eigenheit, die Schwellung des Oberkörpers mit einigen rund verlaufenden Kerben zu gliedern. Zwischen den Knieen pflegt er zwei lotrechte schmalrückige Faltenzüge ohne klaren Saumumschlag am Boden zu verwenden. Das Gesicht der Schmerzensmutter spricht so wenig von innerem Leben, wie die Engelberger Madon- Abb. 97

na, allein im Gesamtbild kommt die Trauer um den Toten in der Haltung Mariae ergreifend zum Ausdruck. Verglichen mit der breit entfalteten Marienfigur ist der Aufbau des Vesperbildes entschieden noch unfrei und ein wenig ängstlich, was auf ein Frühwerk schließen läßt.

Zeitlich reihen sich - wenn auch in beträchtlichem Qualitätsabstand - die innerschweizerischen Madonnen von Winikon, Seelisberg und Alp Rindernbühl an, Stücke, deren geringer Gehalt ein näheres Eingehen erübrigt.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts erfahren die seit etwa 1350 wahrnehmbaren Ansätze zu größerer Rundung der Skulpturen eine entschiedene Weiterentwicklung: Die Proportionen ändern sich abermals und mit ihnen die Tracht. War sie vorher gürtellos prall am Oberkörper anliegend, so wird sie nun wieder üppig stoffreich und schmiegt sich unter dem Zwang des scharf angezogenen Gürtels in gleichmäßigen Steilfalten in die Taillenzone ein. Vom Körper wird im Grunde nichts gezeigt; nur im meistens nackt gebildeten Jesusknaben meldet sich ein gewisses Interesse für den funktionellen Gliederbau des kindlichen Körpers zum Wort. Solch vereinzelte Realismen ändern jedoch nichts an der Hauptrolle, die immer noch dem Gewand als dem Träger der plastischen Hauptakzente verbleibt. Die Volumensteigerung kommt in erster Linie ihm zugute; neue Drapierungsmotive treten in der gerundeten satten Schüsselfalte und in den streng symmetrischen Stoffgehängen auf. Alles ist reicher und blühender geworden. Man hat diese Endphase der Hochgotik mit dem Namen „weicher Stil" treffend charakterisiert; denn das Weiche, freundlich Gerundete kennzeichnet zugleich ihre seelische Haltung.

Am besten ist der weiche Stil in der Innerschweiz verfolgbar. Dort vertreten ihn eine Reihe unter sich stilistisch zusammenhängender Skulpturen, die aus einer wohl in Luzern ansässigen Werkstatt hervorgegangen sind. Hierher gehören:

Abb. 28 Muttergottes in Kerns (Unterwalden), Abb. 28

Abb. 29, f Muttergottes aus Schongau (Luzern), in Obfelden. Abb. 29, f

Abb. b Muttergottes aus Trudolingen (Uri), in Bürglen. Abb. b

Abb. 48, e Muttergottes aus Rheinfelden (Aargau), in Basel. Abb. 48, e

Abb. c, h, 159 Hl. Margaretha aus Sarnen (Unterwalden), in Zürich. Abb. c, h, 159

Abb. a, d Heilige ohne Attribut aus Beromünster (Luzern), in Halle a. S. Abb. a, d

Abb. i, 165 Hl. Martin aus dem Entlebuch (Luzern), in Zürich. Abb. i, 165

Abb. g, 163 Hl. König aus dem Aargau, in Bern. Abb. g, 163

Abb. 28 Aus entwicklungsgeschichtlicher Perspektive gesehen, möchte wohl das KERNSer Bildwerk als die altertümlichste Leistung zu gelten haben. Die Schongauerin, welche Zug für Zug das Thema wiederholt, verfügt deutlich über eleganteren Linienfluß und präzisere Durchformung. Leider ging das Kind verloren und es ist zum mindesten

zweifelhaft, ob es in der romanisierenden steifen Frontalität des Kernser Jesusknaben zu ergänzen wäre, an dem einzig der Kopf sicher alt ist, während die starre und zugleich unorganische Sitzweise zu der in leichten Achsenbrechungen sich aufbauenden Marienfigur nicht recht passen will.

Die SCHONGAUerin ihrerseits gibt Auskunft, wie das in Kerns beidseitig zurückgeschnittene Kopftuch und die Krone ursprünglich angeordnet waren. Das holde Gesichtchen rahmen jene sanft geriefelten Haarwellen, die der weiche Stil an Stelle der stark gebuckelten Locken des 14. Jahrhunderts mit Vorliebe verwendet. Ein weiteres Merkmal sind die großen Zinnrosetten des Gürtels, die nun in Mode kommen und auch als Saumzier Verwendung finden. (Vgl. Flügelreliefs des Leiggerer Altars aus dem Wallis und Hl. Barbara aus dem Chiemgau, Abb. Halm-Lill, 1924, Nr. 162). Abb. f, 29 Abb. 176

Innerhalb der Luzerner Gruppe zeichnet gerade diesen Künstler eine feine Anmut, eine gewisse Abgewogenheit und Sparsamkeit der künstlerischen Mittel aus; alle Figuren der Werkstattskollegen sind voller und ausgreifender angelegt. Die Heilige aus Beromünster und der König aus dem Aargau rücken um eben dieser Eigenschaften willen in die unmittelbare Nähe der Schongauer Muttergottes und sind mit ihr dem gleichen Meister zuzuschreiben. Seine Tätigkeit scheint mehr nach dem Aargau zu gravitieren, wenigstens finden sich die Standorte seiner Skulpturen - Schongau, Beromünster, Aargau - in einem geographisch eng umschriebenen Gebiet, an dessen Nordgrenze die Muttergottes aus Rheinfelden als abgesprengtes Schulwerk steht. - Abb. a, g, 163 Abb. e, 48

Eine Eigentümlichkeit des weichen Stils ist seine Fähigkeit zur Neubildung von Typen, die sich erstaunlich rasch verbreiten. Manchmal wird die Expansion durch den Gnadenbildcharakter der neuen Komposition noch begünstigt; Beispiele sind u. a. die „Schöne Madonna" aus Krummau und der ebenfalls südböhmische Typus des Vesperbildes mit horizontal gelegtem Corpus Christi, deren Repliken bis zur Ostseeküste und südlich bis in die Lombardei gelangten.

Ganz im Kleinen läßt sich Ähnliches für die deutsche Schweiz nachweisen. Da und dort findet man halblebensgroße Madonnenfiguren, die bei mancherlei kleinen Varianten doch immer das Verpflichtende des gemeinsamen Vorbildes durchspüren lassen. Dieses selbst konnte bisher noch nicht gefunden werden; es stand sehr wahrscheinlich an einem der zahlreichen im Laufe der Jahrhunderte eingegangenen Wallfahrtsziele der deutschen Schweiz. Im 18. Jahrhundert kommt dann eine Art Spätblüte für unser Gnadenbild, bezeugt durch einige gotisierende Nachbildungen. Im folgenden gebe ich eine Liste der mir bekannt gewordenen Exemplare:

A) IN DER SCHWEIZ

Muttergottes aus Jonschwil (St. Gallen), in Zürich. Abb. 17

Abb. 18 Muttergottes aus Schwyz, in Zürich.

Abb. 19 Muttergottes aus Schwyz, in Altdorf.

Abb. 20 Muttergottes aus Überstein (Freiburg i. Ü.), in Freiburg i. Ü.

Muttergottes aus Freiburg i. Ü., in Zürich (Unpubliziert).

Muttergottes aus dem Kanton Freiburg i. Ü. (18. Jh.), in Freiburg i. Ü. (Unpubliziert).

Abb. 23 Muttergottes im Kloster Magerau (Freiburg i. Ü.).

Abb. 21 Muttergottes aus St. Maria (Graubünden), im Kloster Disentis.

Abb. 22 Muttergottes in Tinzen (Graubünden), am Pfarrhaus.

B) AUS SÜDDEUTSCHLAND

Muttergottes aus dem Vintschgau (Kunsthandel).

Muttergottes in Rungels im Vorarlberg.

Abb. 24 Muttergottes aus Sipplingen a. Bodensee (Kunsthandel).

Muttergottes aus Badischem Gebiet im Bad. Landesmuseum Karlsruhe[13].

Muttergottes aus Konstanz erworben, im Bad. Landesmuseum Karlsruhe.

Muttergottes aus Thann im Oberelsaß, Abb. Müller 1915, 708

Muttergottes in Bruck bei Erlangen (Franken).

C) UNBEKANNTER HERKUNFT

Muttergottes der Slg. Wilm-München (sehr wahrscheinlich aus der Schweiz).

Weitaus die größte Zahl der Vorkommnisse trifft auf die Schweiz, insbesondere auf das Üchtland; es folgen die Grenzländer Vorarlberg, Bodensee, Baden und Oberelsaß. Das entlegenste Beispiel ist das fränkische Bruck bei Erlangen und seltsamerweise stimmt gerade dieses spiegelbildlich Zug für Zug bis in jede Kleinigkeit hinein mit
Abb. 22 dem Exemplar am Pfarrhaus TINZEN zu Graubünden überein[14]. - Meistens wird das Kind stehend und ganz bekleidet gegeben; es hält ein Buch in Händen, als wollte es daraus vorlesen - ein für die genrefreudige Zeit recht bezeichnendes Motiv, das im Seeoner Gnadenbild um 1433 seine ansprechendste Formulierung gefunden hat. (Abb. Halm-Lill 1924, Nr. 158). Engste Übereinstimmung - von Seitenvertauschung
Abb. 19, 20,23,24 natürlich abgesehen - besteht ferner zwischen den Figuren aus Schwyz, Überstein, Magerau und Sipplingen; die kleinen Abweichungen der übrigen Gruppen (meistens das Jesuskind betreffend) fallen kaum ins Gewicht gegenüber dem konstant bleibenden Kennzeichen des Madonnentyps: In der unteren Hälfte der Figuren bildet die Saumlinie des Mantelüberwurfs ein wagrecht ziehendes Ornament. Es verläuft ebenso symmetrisch zur Mittelachse, wie das beidseitig nach außen umgeschlagene Kopf-
z.B.Abb. 19, 23 tuch (wo beides fehlt, hat das Schnitzmesser des 18. Jahrhunderts gearbeitet!). Mantel und Kopftuch sind ein zusammenhängendes Kleidungsstück, das Brust und Bauch-
z.B.Abb. 17,20,22 zone nur in schmaler Bahn frei gibt, um dann in ausgerundeter Saumlinie oberhalb

des Schooßes zum Standbein des Kindes hinüberzuziehen. Und schließlich bindet diese Bildwerke noch die Durchschnittlichkeit und das Fehlen eines feiner differenzierten seelischen Ausdrucks zusammen.

Es bleiben noch zwei Madonnen des Bündnerlandes kurz zu besprechen. Die ältere vom Ende des 14. Jahrhunderts aus STA. MARIA in Graubünden ist ein Abkömmling Konstanzischer Plastik. Sie vermittelt einen guten Begriff vom zähen Nachleben frühgotischer Schnittigkeit im großflächig und bieder gewordenen Gesicht. Der gänzlich nackte Knabe ist in der Spätzeit des 14. Jahrhunderts noch eine Ausnahme für unser Gebiet; in Konstanz selbst war er seit der Aufstellung der großen Münstermadonna um 1300 bekannt, so weit wir sehen können allerdings lange ohne Nachahmung zu finden (Abb. Baum 1921, 21). Abb. 27

Die jüngere aus RODELS in der Talschaft Domleschg gehört schon ins 15. Jahrhundert und zeigt den weichen Stil in einer sonst in der Schweiz kaum nachweisbaren saftvollen Üppigkeit. Sie ist in Wirklichkeit besser als unsere (die Oberflächenschäden der Fassung krass heraushebende) Aufnahme glauben macht. Auffällig die starke Wellenlinie des Gesichtskonturs, die Einziehung an den Schläfen, die ausladenden Wangen, das rasch zugespitzte Kinn; auffällig auch die Verwendung eines Kunststeines (Gußmasse) als Material. Beides sind Eigentümlichkeiten des weichen Stils in der von Südböhmen beeinflußten Inn-Salzachgegend. Unsere Figur ist als Ausläufer jenes oberösterreichisch-bayrischen Kreises zu verstehen. Eine Kette von Zwischengliedern mag sich durchs Vorarlberg hingezogen haben. Die schöne Madonna im Portaltympanon der Klosterkirche Marienberg im Vintschgau spricht dafür (Abb. Atz 1909, Fig. 537; irrtümlich als Holz bezeichnet)[15]. Sie ist an Qualität dem Rodelser Exemplar weit überlegen, aber doch in Bezug auf die charakteristischen Gesichtsproportionen und das Gußmaterial das stilistisch und örtlich nächstliegende Denkmal, mit dem man jenes in Beziehung setzen kann. Es gibt nur noch wenige Skulpturen des weichen Stils in Graubünden und diese wenigen stehen nicht mehr wie früher mit Seeschwaben, sondern vorwiegend mit Ulm oder dann mit dem alpenländischen Stil in Verbindung (vgl. Madonna in Münster, Katharina aus Chur). Doch handelt es sich dem Anschein nach nur um ein kürzeres Zwischenspiel, denn in der Spätgotik findet man den Einfluß der Bodenseekunst (und des Allgäu) wieder an erster Stelle. Abb. 25 Abb. 50, 166

Im Wallis und im Basler Sprengel fand sich kein nennenswerter Beitrag zum Thema der thronenden Muttergottes aus dem frühen 15. Jahrhundert.

II. STEHENDE MUTTERGOTTES

Im Zeitalter der Romanik war die stehende Muttergottes als Vorwurf der Einzelplastik im Abendland ausgesprochen selten. Ich wüßte als Beispiel fürs deutsche Sprachgebiet nur die Statue in St. Maria im Kapitol zu Köln vom Ende des 12. Jahrhunderts und eine, vielleicht weltliche Darstellung von Mutter und Kind im Metzer Museum zu nennen. (Abb. Beenken 1924, 183, 201).

Das 13. Jahrhundert brachte der Marien-Verehrung eine unerhörte Vertiefung und eine Steigerung, deren beredtester Ausdruck die allenthalben entstehenden Liebfrauenkirchen sind. In steigendem Maaße wurde es nun Brauch, den Mittelpfeiler des Hauptportals mit der repräsentativen Figur der stehenden Madonna als der Schutzherrin des Gotteshauses zu besetzen. Neben den oft kopierten Pfeilermadonnen Frankreichs kommt der Elfenbeinschnitzerei, die sich alsbald des Themas bemächtigte, ein bedeutender Anteil an der Weiterentwicklung und Verbreitung der neuen Standfigur zu. Die Holzbildnerei steht während der Frühgotik noch zurück (wie im vorigen Kapitel ausgeführt wurde), tritt aber von 1300 ab immer entschiedener in den Vordergrund.

Bald nach 1250 entstand an der Reimser Kathedrale eine Türpfeilermadonna, deren Typus sich rasch verbreitete. Die Vierge dorée in Amiens und die Maria am nördlichen Querhaus von Notre Dame in Paris wandeln ihn um 1270/1300 ins Elegant-Flüssige ab, während die deutsche Nachfolge, z. B. die Statuen in den Domen von Magdeburg und Halberstadt, vor allem den kubischen Gehalt und die ins Profil gestellten Schüsselfalten betonen (Abb. sämtlicher Figuren bei Goldschmidt 1923, 5, 8, 11).

Abb. 33 Auf der Statuette aus der Alpkapelle von AUSSERBERG (Wallis) ruht noch ein schwacher Abglanz der westlichen Vorbilder. Wahrscheinlich hat eine französische Elfenbeinarbeit dem etwas provinziellen Künstler die Anregung gegeben. Er versteht die monumentale Anordnung des Mantels nicht. Eine ganz unmotivierte, unklar geformte Steilrinne schneidet die Schüsselfalten hinten am Spielbein entzwei. Der Knabe sitzt so steif im Arm der Mutter, daß seine Liebkosung (bei abgewandtem Kopf!) fast komisch wirkt. Die Gürtelzone, Gesichter und Hände sind verwaschen und grob. Man kann deshalb über die nähere Entstehungszeit weiter kein Urteil fällen. - Seine Hochblüte erlebt der „Reimser" Typus um die Jahrhundertwende, aber die Walliserin könnte auch archaisierende Kopie aus viel späterer Periode, etwa um 1350/1370 sein, wofür allenfalls der Augenschnitt mit ausgebuchtetem Unterlid anzuführen wäre.

Abb. k, l Viel erfreulicher ist die Muttergottes aus MONS in Graubünden, deren Entstehungszeit in den Anfang des 14. Jahrhunderts fällt. Bei aller zeitbedingten Schlankheit der

Figur bricht doch stellenweise ein fast frühgotisch voluminöses Empfinden durch. So zeichnen sich die kurzen Mantelhängefalten der Standbeinseite durch ihre Plastizität und den wohlverstandenen Stoffcharakter aus; die Ringfalten der Spielbeinseite sind prall und zwingen den Blick, die Rundung der Figur voll aufzunehmen. Eng gedrehte Einzellöckchen drängen unterm Kopftuch hervor, bauschen es seitlich aus und geben ihm so Anlaß, sich in markanter, tief unterschnittener Kurve über die Brust zu legen. Der Hals steigt hinter diesem Wall quasi wie in einem eigenen Raumabschnitt empor. Es ist sonst in der Hochgotik nicht mehr Brauch, den Außenraum mit der kubischen Form so eng zu verzahnen, mit andern Worten, ihn so tief in den Block eindringen zu lassen, wie das bei unserer Figur z.B. am rechten Arm und beim Aufsitzen des Kindes der Fall ist. Sie hat noch einen Rest des Bewegungsdranges aus der Frühgotik bewahrt und dürfte darum mit Fug um 1310 datiert werden. Mons liegt freilich an keiner Paßstraße, auch ist die Figur keinesfalls im Oberhalbstein entstanden, sondern im Hauptort Chur, wo man mit Konstanz in ständiger Fühlung stand und wußte, was dort modern war. Ein nicht ungeschickter Kopist hatte in den 1320erJahren, nach zum Teil erhaltenen Vorlagen der Konstanzer Schule Meister Heinrichs, dieWangenskulpturen des Churer Domgestühls geschnitten und dabei für die schöne Verkündigungsmaria einen älteren Madonnentypus verwendet, der unserer Statuette Abb. 184
irgendwie nahe stand. Man vergleiche die charakteristische Lockenform, die Mantelgehänge, die Art wie der Arm aus dem Mantel herauswächst und die Hand an der Handwurzel so steil aufgebogen wird: Es stehen die gleichen seeschwäbischen Ahnen dahinter.

Leider ist der Denkmälerbestand von Konstanz so sehr dezimiert, daß uns nur noch zwei Statuen über den Charakter der seeschwäbischen Standmadonnen um 1300 unterrichten. Jene im Chor des Mittelzeller Münsters auf der Insel Reichenau ist eine vorzügliche Schöpfung der Monumentalplastik; sie steht, wie Dehio 1926, 280 anmerkt, in engem Zusammenhang mit der Überlinger Verkündigung, welche ihrerseits von der Freiburger Münsterskulptur herkommt. (Abb. Gröber 1925, 899. Die Überlinger Figur am besten bei Baum 1921, 1 und Pinder 1925, Taf. 10). So darf denn dieses Werk nicht ohne weiteres als seeschwäbisch aufgefaßt werden.

Uneingeschränkt gilt dieses Prädikat hingegen für die Muttergottes in der Kloster- Abb. 30–32, 256, 260, 271
kirche von ST. KATHARINENTAL, halbwegs zwischen Konstanz und Schaffhausen am Rhein gelegen. Ihre weitverzweigte Nachkommenschaft wird im Kapitel VIII besonders behandelt werden und interessiert uns hier nur als Beleg einer sich langhin auswirkenden Bodenständigkeit.

Die Katharinentaler Muttergottes steht heute nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt vor uns. Eine barocke Einkleidung hat unter den Atlasgewändern nur einen bar-

barisch verstümmelten Torso übriggelassen. Unbeschädigt blieben eigentlich nur die Gesichter und der linke Unterarm Mariae. Wo die hohen Kammstege der Falten zu weit vorzuspringen schienen, wurden sie abgehobelt. Diesem Verfahren fielen der ganze Oberkörper und die seitlich niederhängenden Mantelenden zum Opfer, bis auf einen Rest der alten Saumlinie an der linken Seite unterhalb des Kniees. Man muß sich den Mantel nach dem Muster der inneren Portalmadonna am Freiburger Münster ergänzt denken, mit dem geringfügigen Unterschied, daß in Katharinental ein Nuschenmantel vorliegt, der mit einem Fürspan auf der Brust zusammengehalten wurde und dann erst auseinander wich (vgl. s p i t z zulaufenden Halsausschnitt!) während die Freiburgerin den oben etwas weiteren Tasselmantel trägt. (Abb. Panofsky 1924, Taf. 122. Genauer noch entspricht die von der Freiburgerin abhängige Madonna von St. Ulrich im Schwarzwald, Abb. Schmitt 1926, Bd. I Fig. 59). Der in Katharinental vorliegende Typus mit dem seitlich in weitwelligen Saumlinien abwärts fließenden Mantel ist an und für sich in Frankreich wie in Deutschland viel seltener als jener mit
Abb. 33, k der diagonal über den Leib gezogenen Raffung, den die Walliser und Bündner Statuette vertreten. Beim ersteren bleibt der Blick auf die Mittelbahn des Leibrockes frei und es ergibt sich ein fein differenziertes M i t e i n a n d e r der Bewegung von Mantel und Kleid statt des kräftigen Kontrastes sich überkreuzender Faltenbahnen. Die konsequente Vereinheitlichung der Bewegungsrichtung würde schon an sich genügen, den h o c h gotischen Charakter dieser Schöpfung darzutun und sie mithin an den Anfang des 14. Jahrhunderts zu stellen[16]. Keines der spärlichen westlichen Vorkommnisse liegt früher. Süddeutschland besitzt in der zum Vergleich herangezogenen Türpfeilermadonna des westlichen Innenportals am Münster zu Freiburg i. Br. die bedeutendste Vertreterin, was Architekturplastik betrifft. Nicht unerwähnt soll bleiben, daß unter den Konstanzer Siegeln ein hervorragendes Analogon zum Freiburg-Katharinentaler Typus nachweisbar ist in Gestalt des 1308 datierten Siegels von Dompropst Konrad von Klingenberg (Abb. Schweizer-Zeller-Hegi 1891ff, VIII 48).

Der rechte Arm der Katharinentaler Madonna war jedenfalls eng am Körper entlang geführt und bis zur Handwurzel vom Überwurf verhüllt; das Barock brauchte jedoch eine weitausgreifende „sprechende" Gebärde. Auch war ihm wohl die starke gotische Hüftausschwingung etwas Störendes, zu mindest Befremdliches, kurz, es wurde ein neuer Arm eingesetzt, dessen gegensinnige Bewegung die Linkskurvatur des Körpers ausgleichen sollte. Das Bedauerlichste bleibt wohl der Verlust der Haare, denn er mindert die Ausdrucksintensität der Gesichter und macht aus dem Jesuskind so etwas wie ein Chineslein. Eine Ahnung der ursprünglichen Wirkung mit dem Gelock gibt das schöne kleine Fragment einer ebenfalls stehenden Madonna im Museum von
Abb. 277 ÜBERLINGEN. Sie kommt unserer Muttergottes so nahe, daß man sie für eine noch

etwas schwerfälligere Jugendarbeit des gleichen großen Künstlers halten könnte. Mindestens ist sie aus seinem engsten Werkstattskreis hervorgegangen. Großformige Locken rahmen das Antlitz Mariae. Man glaubt noch etwas von den Formgewohnheiten der Großplastik durchzuspüren, und in der Tat hat sicher mancher dieser frühen Bildschnitzer in seiner Jugend noch als Steinmetzgesell in einer Bauhütte mitgearbeitet!

Betrachten wir, was die Statue der Katharinentaler Dominikanerinnen heute noch unversehrt darbietet: Über einem festen schlanken Halse ein reines, einfach gebautes Antlitz voll jugendlicher Süßigkeit und Helle. Die Schönheit dieses Kopfes beruht in der Harmonie abstrakter „Zeichen", die für die Wirklichkeit gesetzt sind. Solch ein vereinfachter Mund, die breitrückige Nase, deren Ränder in die hochansteigenden Brauen übergehen, das schräggestellte Schlitzauge vor allem, das sind gesetzmäßig vereinfachte Zeichen oder Symbole für die immer vom Zufall beherrschte Naturwirklichkeit. Die typisierende Vereinfachung schließt bei Werken hohen Ranges zugleich die Steigerung der beibehaltenen Elemente ein. Vom frühgotischen Barock an bleibt dies für rund drei Generationen das einzig mögliche Mittel, die Seele im Antlitz sichtbar zu machen. Erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird der Weg zur realistischen Einzelbeobachtung beschritten und wird versucht, das Innenleben durch sie auszudrücken - Versuche, denen erst das Zeitalter der van Eyck die Synthese und damit das Gelingen brachte.

Von den Händen Mariae und Jesu ist glücklicherweise die Linke der Jungfrau erhalten, ein Gebilde von solchem Adel der Form, das es allein schon rechtfertigt, den Meister den Besten seiner Zeit zuzuzählen. Aus dem naturhaft Gegebenen ist wieder eine Auslese getroffen. Die im Beugezustand scharf markierten Knöchel und die vordersten Fingergelenke wurden u. a. weggelassen, dafür die Länge und Schmalheit des Ganzen gesteigert. Abb. 260

Es gibt in einer Antwerpener Privatsammlung eine lebensgroße Jesus-Johannesgruppe mit ebensolchen Händen! Man vergleiche die Proportionen, das Volumen und die anatomische Struktur (Fehlen der Knöchel und des zweiten Fingergelenks!). Dann halte man die Gesichter nebeneinander. Trotzdem die Themata so verschieden lauten, dringt die Ähnlichkeit der Handschrift durch. Wie Maria hat Jesus ein langes schmales Gesicht mit straff zurückgenommenen Wangenflächen und leichter Schrägstellung der Augen. Die Behandlung der Augenpartie ist wichtig. Schnitt und Größe der Lidspalten bleiben sich gleich. Beiderorts sind sie spitzoval und der untere Lidrand plastisch, als wäre er etwas angeschwollen. Vom inneren Augenwinkel zieht sich eine Furche dem Lid entlang. Am Haupte des Johannes sieht man besonders gut, wie groß doch der Augenabstand ist und wie breit der Nasensattel und der ganze Nasenrücken - lauter Eigentümlichkeiten, die auch der Madonna eignen. Hier wie dort fin- Abb. 81, 82, 260, 261 Abb. 254, 256, 257 Abb. 257

det sich das kurze runde Kinn (Johannes!) und darüber eine schwere, gleichmäßig breite Unterlippe, kurzer Abstand von Mund zu Nase und enganschließende steile Nasenflügel. Des Jesusknaben intakt erhaltenes linkes Ohr stimmt mit der entsprechenden langgezogenen Muschelform am Johannes im Einzelnen genau überein.
Eine einzige Dütenfalte, unterhalb der linken Hüfte Mariae, entging der Abschrotung. Es ist ein nach oben offenes, schlitzartig schmales Gebilde mit runden Wulsträndern, die in ganz spitzem Winkel zusammenlaufen. Ihr Treffpunkt ist zugleich der räumlich am weitesten vorgelagerte Teil, von dem aus ein weiterer Grat abwärts und tiefenwärts zieht. Dieses in seiner scharfen Ausprägung charakteristische Motiv weisen
Abb. 81, 82 Jesus und Johannes an den Stoffgehängen zwischen den Knieen ebenfalls auf und die ganze Werkstattsnachfolge übernimmt es (vgl. Kap. VIII). Die starr abstehenden Steilröhren des Kinderröckchens, namentlich jene unterm Handrücken Mariae, haben in den prallen, schräg abschneidenden Glockenfalten an des Jüngers linkem Knie ihre Parallele. Auf die Gesamtheit der Gewanddrapierung hin betrachtet, darf die Katharinentalerin als zersträhnter und vielteiliger, die Jesus-Johannesgruppe als voller, einfacher und monumentaler gelten. Dieser Unterschied in der Oberflächengliederung bei gleichbleibenden Einzelformen deutet auf einen vielleicht nicht unbeträchtlichen Abstand der Entstehungszeiten. Der Heiland und der Lieblingsjünger hängen formal in ihrer blühenden, organisch bewegten Leiblichkeit noch irgendwie mit dem frühgotischen 13. Jahrhundert (und außerdem mit französischer Plastik) zusammen. Maria hingegen verkörpert das neue Säkulum in der für die süddeutsche Holzbildnerei reichsten und glücklichsten Periode. Sie weist vorwärts auf die kommende Entwicklung. Klarzustellen, welche Richtung die speziell an diesen Meister anknüpfende Schule genommen, wird in Kapitel VIII zusammenfassend versucht. - Vorwegnehmend muß an dieser Stelle schon gesagt werden, daß ein Dokumentenfund im Katharinentaler Archiv, verbunden mit anderen Indizien, den Namen des Schöpfers der Jesus-Johannesgruppe, und somit auch der Katharinentaler Muttergottes, zutage förderte: Meister Heinrich Bildhauer zu Costantz ist demnach der einflußreichste Führer der seeschwäbischen Schule des frühen 14. Jahrhunderts gewesen. Sitz seiner Werkstatt war selbstverständlich Konstanz, dessen Bedeutung als kirchliches Zentrum der ganzen Diözese damals noch in voller Geltung stand. Von dort aus wurde die Umgebung in weitem Umkreis, bis ins Donautal und in die Bündner Berge mit Bildwerken (oder mit wandernden Gesellen aus jener Werkstatt?) versorgt.

Wenden wir uns nunmehr der Innerschweiz zu, so stoßen wir in den Statuetten
Abb. 34, 36, 37 in OBERSCHÖNENBUCH und KÄGISWIL auf zwei bescheidene Vertreterinnen des Typus mit längsfließendem geöffnetem Mantel.

Merkwürdig kontrastiert in der Kägiswiler Gruppe der schlanke, nur auf die Vertikale angelegte Figurenbau mit dem breiten und bäurisch derben Gesicht, das man für sich allein eher in die zweite Jahrhunderthälfte datieren müßte. Stilistisch steht diese Arbeit in der Innerschweiz ganz isoliert, es fehlt ihr auch jene so schwer definierbare besondere Nuance, wie sie die stammesmäßige und künstlerische Tradition innerhalb einer Landschaft hervorzubringen pflegt. Möglicherweise entstand sie weit von ihrem jetzigen Aufstellungsort, begünstigt ja bekanntlich das Kleinformat den Import.

Die untersetzte Maria im Oberschönenbucher Wegkapellchen verkörpert die Umsetzung eines guten Vorbildes in provinzielles Durchschnittsniveau. Eine unbeabsichtigte barocke Note trägt die Haltung des falsch angestückten Jesusköpfchens in die Gesamthaltung hinein. Von diesem Bildschnitzer blieb noch eine thronende Madonna mit unbekleidet stehendem Kind aus Sachseln in Unterwalden erhalten (nicht abgebildet, Kat. I, Nr. 11).

Von ausgesprochener Neigung zu einseitigem Vertikalismus zeugt die überschlanke Maria aus einer Bergkapelle ob SILENEN (Uri). Höhendrang und kräftige Plastizität erscheinen in ihr vereinigt. Ergebnis sind die drei großen runden Steilfalten des unteren Teiles, welche zugleich den Körper ersetzen und die obere Partie - optisch wenigstens - tragen helfen müssen. Kein Stand- und Spielbein mehr, nicht einmal ein durchgedrücktes Knie. Nur eine Fußspitze, ein Stückchen vom Mantel freigegebener Brust und endlich der Kopf - das ist alles, was vom Körper sichtbar wird. Man erinnere sich der schönen Statuette im Sarner Andreaskloster, um den Qualitätsabstand zu ihr bei gleichgerichteter Längungstendenz zu ermessen. / Im Auktionskatalog der Sammlung Benario weist Demmler 1927, Nr. 73 auf eine verwandte hl. Margaretha hin, als deren Herkunftsort das Bodenseegebiet vermutet wird. Da der ehemalige Standort unserer abgebildeten Muttergottes in einem Alpkapellchen ob Silenen keinen Zweifel leidet, und anderseits die Verwandtschaft eng genug ist, um die gleiche Hand anzunehmen, scheint die Lokalisierung in die Innerschweiz geboten[17].

Abb. 35

Abb. 7

Lassen sich die beiden vorbetrachteten Skulpturen nur allgemein dem Zeitraum von ca. 1310-1350 zuweisen, so bietet die dritte Figur, eine Maria im Museum zu SARNEN, der zeitlichen Einordnung mehr Anhaltspunkte. An der linken ausgeschwungenen Hüfte läuft eine diagonale Faltenbahn gegen den rechten Fuß hinab. Ihr entsprechen in der Mitte mehrere achsenverschobene Rundfalten von geringem Volumen. Die Gewänder scheinen aufeinander zu kleben. Jede Saumlinie wird nach Möglichkeit als Ornament über die Fläche gezogen, wird aufgezeichnet, statt plastisch ablösbar gegeben. Eine Tendenz zum Linearismus, zur Entstofflichung waltet vor, die Gewandhüllen verschmelzen mit dem Körper zur sogenannten „Ge-

Abb. 38, 39

wandfigur", in der die beiden früheren Gegenspieler nicht mehr zu trennen sind[18]. Wir stehen im vierten Jahrzehnt, in der Phase des „Rottweiler" Stils, genauer wohl schon an ihrem Ende, denn die Schüsselfalten sind grätig und hart, während im Kopf die Ansätze zu neuer Rundung sich bereits ankündigen.

Zeitlich unmittelbar zu Beginn der eben charakterisierten Stilstufe, also in den
Abb. 43-46 1330er Jahren, dürfte das schöne, lebensgroße Bildwerk aus DELSBERG im Pruntrut (Bern) entstanden sein. - Das Kind sitzt so außergewöhnlich hoch, daß es zur Mutter schräg hinunter blicken muß. Wie ein selbständiger Ast wächst es aus der Gabelung an der linken Seite Mariae empor. So wird der geschlossene Kontur gesprengt und ein gewisser Ausdruckswert, eine Spannung in der Umrißlinie des Ganzen bewahrt. / Hinter einer gleichmäßig durchfurchten Gewandmauer ist der natürliche Aufbau des Körpers versteckt, kaum daß man das unwahrscheinlich hoch angesetzte Spielbeinknie schwach wahrnehmen kann.- Brust und Leib jedoch wölben sich kräftig aus der Tiefe nach vorn. Nicht nur dieser Richtungsgegensatz zu der vollkommen in der Vertikalebene gehaltenen unteren Partie, sondern auch die andersartige (nämlich nackt modellierende) Oberflächenbehandlung der Brust will bemerkt sein. Daß es sich in diesen Ansätzen zur Körperlichkeit um ein „Immer noch" d. h. um deutliches Erbe aus dem 13. Jahrhundert und nicht um die neue Verleiblichung nach der Jahrhundertmitte handelt, zeigen die Gesichter. Solche Schärfung des Mimischen, solch knappe schnittige Züge sind um 1350 nicht mehr denkbar.

Zu solchen etwas altertümlichen Elementen haben sich jüngere, modernere gesellt, und gerade diese letzteren stellen eine enge Verbindung her zu der vom BODENSEE
Abb. 47 stammenden Marienstatue der Karlsruher Sammlungen (Gesamtabb. Baum 1921, 35). Beide Künstler bauen die Figur sozusagen über rechteckigem Grundriß auf, so daß die Seiten der Statue im rechten Winkel aufeinander stoßen. Jene bei der älteren Generation so beliebte Profilstellung der Schüsselfalten ist aufgegeben worden. Sie sind jetzt in die Vorderansicht einbezogen und halten das Auge, welches früher in die Tiefe geführt wurde, auf der Vorderfläche fest. Kennzeichnend, daß sich diese Vorderansicht als eine Ebene gibt, die gleichmäßig von sanft gebogenen Falten- und Saumgängen überzogen ist. (Inwiefern die Brustpartie von dieser flächenhaften Gestaltung abweicht, wurde oben gesagt). Das additive Hinzählen gleichwertiger Motive in einer einzigen Ebene gilt für beide Werke, ebenso konstatiert man hier wie dort das sachte Heraustreten des Spielbein-Oberschenkels (Delsberg linkes, Bodenseemadonna rechtes Bein) und die dünnstoffige Struktur des Mantels, unter dem sich die Faltenzüge des Untergewandes genau durchzeichnen. Freilich scheint die Seeschwäbin im Kontur durch die Anschmiegung des Kindes viel geschlossener, in der Binnenzeichnung linearer und flüssiger, und somit dem Rottweiler Stilbegriff besser

entsprechend als die Delsbergerin. Bei dieser wirkt das rissige Eichenholz besonders im Gesicht sehr störend und vergröbernd mit, infolgedessen das Antlitz viel herber anmutet, als jenes altbemalte, wundervoll weiche der Statue in Karlsruhe. Und doch Abb. 46 47
stellt man bei genauem Zusehen vollkommene Übereinstimmung fest in der Einbettung des Mundes und der Augen, ferner im Verlauf der Brauenlinie und der schwellenden Wangen. Ungewöhnlich malerische Lockengehänge rahmen das Gesicht der Maria in Karlsruhe, während das Zeitübliche durchaus die zwei langen, vom Scheitel bis zur Schulter reichenden Einzellocken sind. Das einfachere schweizerische Stück zeigt eine Mittelform, indem die Locken sich in eine vordere und eine hintere Schicht auflösen (vgl. auch das charakteristische Knötchen an jedem Strang-Ende in Karlsruhe und Bern-Delsberg).

Eine befriedigende Erklärung der Beziehungen von einen zum anderen Werk vermag ich zurzeit noch nicht zu geben. Innerhalb der übrigen gleichzeitigen Bodenseeplastik steht die Muttergottes in Karlsruhe vorerst fast ebenso allein, wie die Delsbergerin innerhalb der oberrheinischen Kunstübung[19]. Wenn es demnach sehr fraglich scheinen mag, ob die Fundorte auch etwas über die ursprüngliche Stilheimat aussagen, so ist festzuhalten, daß sich die zwei Figuren dem Gesamtbild oberdeutscher Kunstweise wohl einfügen lassen, wenn auch eine gewisse Geschmücktheit und Eleganz die Nachwirkung französischer Madonnentypen bekundet. Sie deshalb als artfremde Einsprengel aus dem Westen anzusprechen, wie z. B. die schöne Madonna in Maulbronn eines ist, liegt kein stichhaltiger Anlaß vor. (Abb. von Maulbronn: Pinder 1925, Taf. 19.)

Weniger problematisch gibt sich die anmutige Statuette aus dem ST. GALLISCHEN Abb. 40-42
RHEINTAL. Auf der Standplatte liest man in alter Schrift: „Vattle Rierer (Rieter?) hat das Bild wider erneieret 1602". - Ob die Hüftausschwingung, die den Eindruck bestimmt, so stark beabsichtigt war, oder erst 1602 aus einer Abschrägung der alten Sockelplatte hervorging, muß offen bleiben. Das Gesichtchen wird in zarten Schwellungen modelliert, sein leichtes Doppelkinn und der kleine eigenwillige Mund geben ihm im Verein mit dem lebendigen Blick einen Anflug von Individualität. Es ist jene „stückweise" Realistik der späten Hochgotik, die den schwebenden wirklichkeitsfernen Stil der ersten Jahrhunderthälfte verdrängt. Wir begegneten ihr bereits in den thronenden Madonnen aus Büren, Engelberg und Sta. Maria, den entwicklungs- Abb. 15, 16, 27
geschichtlichen Parallelen der St. Gallerin. / Die Beobachtungsfreude des Künstlers beschränkte sich aufs Antlitz und begnügte sich für die Schulterzone mit einer sehr schematischen Formel, wie sie ganz ähnlich der bekannten trauernden Maria vom Bodensee eignet (Abb. Baum 1921, 67 und Pinder 1925, Taf. 30). An feiner beweglicher Gliederung des Ganzen übertrifft unsere Figur die ihr ungefähr gleichzeitigen

thronenden Madonnen der Innerschweiz um ein Beträchtliches. Der Meister arbeitet mit lauter feinen kleinen Reizen. Er benützt den Mantel geschickt zu breiten Umschlagsfalten und abgetreppten Gehängen, wahrt aber dabei die Klarheit des y-förmigen Blicksystems (Mulden- plus Diagonalfalte), welches um die Jahrhundertmitte so gang und gäbe war.

Die vier zuletzt betrachteten Madonnen schlossen sich zusammen hinsichtlich ihrer Gewandlage; ein breiter Mantelumschlag legt sich jedesmal quer vor den Leib, die seitliche Begrenzung bilden kleine Gehänge, aus denen die Hand heraustritt. Diese
Abb. k, 33 Drapierung hat weder die Raumkraft der Frühgotik (siehe „Reimser" Typus in MG aus Mons und Wallis), noch den ruhigen Vertikalfluß der beginnenden Hochgotik
Abb. 31, 34 (vgl. vor allem Katharinental und Oberschönenbuch). In ihrer flächenhaften Wirkung und ausgesprochenen Einansichtigkeit sagte sie der Stilrichtung des zweiten Jahrhundertviertels so sehr zu, daß um ihretwillen die beiden älteren Formen zunächst fast ganz in Abgang kamen.

Hier setzt die Reihe der stehenden deutschschweizerischen Madonnen in der Holzbildnerei bis gegen 1420 aus. Vom zweiten Jahrfünfzig des Vierzehnten sind nur drei Statuen der Steinplastik geblieben: Eine schlichte Muttergottes aus der Umgebung von Rheinfelden, die Muttergottes vom Fischmarktbrunnen in Basel und die Spalen-
Abb. p 213, 216 tormadonna der gleichen Stadt.

Auf der Suche nach etwaigen weiteren Werken des RHEINFELDENer Steinmetzen
Abb. q traf ich im Überlinger Museum auf eine Reliquienbüste aus Holz mit sehr ähnlichen Zügen. Wenn auch das verschiedene Material den Vergleich erschwert, so ist die Übereinstimmung in den Proportionen und den Einzelheiten des Gesichtsschnitts doch derart, daß auf Abstammung aus gleicher Werkstatt geschlossen werden darf. Bei der fatalen Spärlichkeit an Werken zwischen 1350-1390, vor dem Aufblühen des weichen Stils, ist es vorläufig nicht möglich zu entscheiden, ob es sich um ein seßhaftes Atelier (in Konstanz?) oder um die zerstreuten Spuren eines Wanderkünstlers handelt. Die Drapierung ist in der Erfindung etwas dürftig und gewollt hart; aus glatter Fläche wölbt sich plötzlich ein scharf profilierter Faltenkamm auf, erinnernd an die Plastik der 1349 geweihten Katharinen-Kapelle im Straßburger Münster (Abb. Dehio 1923, II Fig. 231, 232).

Abb. 213 Für eine feste Datierung der ungleich bedeutenderen Madonna am Fischmarktbrunnen zu BASEL fehlen die dokumentarischen Unterlagen. Es muß aber betont werden, daß sie samt ihren Nebenfiguren Petrus und Johannes Evangelista zweifelsfrei noch dem Vierzehnten angehört, und zwar seinem letzten Drittel[20]. Dafür sprechen außer dem Gesamteindruck ihre Ansätze zur volleren Körperlichkeit, der kräftige Oberleib, die teigig dicken Muldenfalten; ferner die Blasenstirn, das herabgezogene untere Lid

und auch das gutmütig breite Lächeln. Burckhardt 1911, Anm. 1a verknüpft sie mit der Marienfigur in Rappoltsweiler; wohl ist in der Komposition unverkennbare Ähnlichkeit vorhanden, allein der so charakteristische Gegensatz von stengelartig schmaler Unterpartie zur Breitenentfaltung der Mantelzone fehlt dem elsässischen Werk. Bedauerlicherweise ist es außerdem „ganz überarbeitet, so daß z. B. der Kopf fast modern aussieht und es schwer zu entscheiden ist, ob die Figur ein Original oder eine spätere Kopie sei". Eine präzisere Formulierung des angedeuteten Zusammenhangs ist also nicht mehr möglich. / Da weder die Straßburger noch die Freiburger Kathedralskulptur eine unmittelbar zu vergleichende Stilrichtung darbietet, bleibt die interessante Plastikgruppe des Fischmarktbrunnens weiterhin isoliert. Über ihre Bedeutung als Architekturplastik siehe Kapitel VII.

Die relative Verbindungslosigkeit innerhalb des oberrheinischen Kreises haftet auch der Madonna am SPALENTOR IN BASEL samt den flankierenden Propheten an. Abb. 216-218
Dieses hervorragende Werk hat in Basel großen Eindruck gemacht, wie die schwächere Nachfolge in der Giebelplastik des Münsters beweist. Wir glauben auch, daß die Grabplatten eines Markgrafenpaares im nahegelegenen Rötteln (Kreis Lörrach) nicht ohne Kenntnis der Spalentorplastik und anderer verloren gegangener Schöpfungen des Meisters entstanden sind (Abb. Dehio 1923, II 382, 382a).

Der Madonna klingelndes, an der Seite so locker niederrieselndes Stoffgehänge kehrt bei der Markgräfin wieder und ebenso jene phantasievolle Ausbalancierung der unsymmetrisch angelegten Mantelhälften. Sie hat sich trotz schwerer Einzelformen etwas von der gleitenden Linie, der fast schwebenden Grazie des Spalentormeisters bewahrt. Aber damit ist für die Aufdeckung der Stilwurzeln noch nichts gewonnen. Man hat vom weichen Stil Basels eine genügend klare Vorstellung, um sagen zu können, daß sie nicht in der Lokaltradition gründeten. Viel eher wäre an den Mittelrhein zu denken, wo uns aus Tonskulpturen stimmungsverwandte Holdseligkeit anblickt[21].

Es macht das Wesen des Meisters aus, wie er ältere Kompositionsgedanken mit dem neuen Lebensgefühl zu erfüllen weiß. In der Öffnung des längs fließenden Mantels und der ebenfalls lotrecht abströmenden Mittelbahn des darunter sichtbar gewordenen Gewandes greift er zurück auf jenen Kanon aus der Wende des 13. zum 14. Jahrhundert, den in der deutschen Schweiz die Madonnen in St. Katharinental, Oberschönenbuch und Kägiswil verkörpern. Das Kind sitzt hoch und steil und ist nach früherem Brauch noch mit einem Röckchen angetan (vgl. dagegen die gleichzeitigen Statuen aus Trudolingen, Rheinfelden, Kazis). Statt des modisch breiten Gürtels bevorzugt er die ältere schmale Form. Aber es gibt doch auch kompositionelle Neuerungen des weichen Stils, die er gern verwendet, weil eine Bereicherung des Aufbaus in ihnen liegt. So wird beispielsweise das Mondsichelmotiv übernommen und mit sicht- Abb. 31, 34, 36 Abb. b, 48, 49

licher Liebe ausgebildet. Die Sichel kurvt sich ungewöhnlich hoch empor und überwölbt statt des sonst üblichen stumpfen Halbgesichts einen vollen, anmutig lächelnden Frauenkopf.

Das feine Gesichtsoval der Maria rahmen fest angelegte Zöpfe. Das war damals die Haartracht der vornehmen Damen, z. B. der Jeanne de Bourbon auf dem bekannten Narbonner Parament aus den 1370er Jahren (Abb. Lemoisne o. J., Taf. I) oder der Gräfinnen von Neuenburg am Familiengrab in der Neuenburger Kollegiatskirche.

Abb. 164 Die heilige Katharina in Wißerlen (Unterwalden) ist ein weiteres schweizerisches Beispiel vom Ende des Vierzehnten, und das Grabmal der Herzogin Ursula von Teck im schwäbischen Mindelheim eines aus der Frühzeit des Fünfzehnten (Abb. Baum 1921, 123). Man muß jedoch weit suchen um Analoga in der Verwendung für eine Muttergottes festzustellen. Für die Madonna des uns interessierenden Zeitraums scheint diese Modeschöpfung kaum je verwendet worden zu sein. - Nicht nur in der Feingliedrigkeit seiner Figuren, sondern ebensowohl in der aparten Auswahl und Umformung seiner Motive erscheint demnach der Spalentormeister als eine recht selbständige Persönlichkeit, von der man gern mehr noch wüßte.

Wann hat er gearbeitet? Eine Urkunde spricht anno 1408 vom neuen Spalentor und gibt damit einen terminus ante quem, der mit der stilistischen Erscheinung der Skulpturen in vollem Einklang steht.

Im Gegensatz zu Konstanz, der anderen Bischofsstadt am schweizerischen Rheinlauf, blieb in Basel gerade vom weichen Stil mancherlei erhalten. Wir nennen: Das umfängliche reiche Chorgestühl im Münster, die Annenretabel aus dem Münster, die Trommel des Fischmarktbrunnens, die Konsolen der Spalentorplastik, und als kostbaren Zuwachs des Historischen Museums aus allerletzter Zeit eine halb lebensgroße Holzfigur der stehenden Madonna mit lebhaft bewegtem nacktem Kind [22]. Sie stammt aus der Südwestecke des Bistums Basel, nicht weit der französischen Sprachscheide, trägt aber so rein alemannisches Gepräge in spezifisch baslerischer Einfärbung zur Schau, daß die Lokalisierung nach Basel sich unmittelbar aufdrängt. Nicht als ob dort noch Werke von gleicher Hand zu finden wären - der Meister schreibt in seinen schlaffen, mittlängs angeordneten Muldenfalten eine zu unverkennbar persönliche Schrift - sondern das Kriterium liegt in der Tatsache, daß hier zu frühest jener Typus erscheint, welcher dann von der gesamten Baslerischen Bildnerei der Spätgotik (natürlich in zeitgemäßen Abwandlungen) beibehalten wird (vgl. u. a. eine Dorothea und die Figuren von Warmbach im Histor. Museum Basel).

Außer in Basel kann noch für Luzern ein in sich geschlossener Kreis von Arbeiten des weichen Stils nachgewiesen werden. Wir lernten gelegentlich der thronenden Madonnen schon eine dreigliedrige Untergruppe kennen:

Muttergottes aus Schongau (in Obfelden) Abb. 29,f
Weibliche Heilige aus Beromünster (in Halle a. S.) Abb. a,d
König aus dem Aargau (in Bern) Abb.163,g

Ihren Meister wollen wir im Unterschied zu den anderen Werkstattsindividualitäten nach dem Bildwerk in Bern den Königsmeister nennen. An die Peripherie seines Schaffens gehört die Madonna aus RHEINFELDEN (Aargau). Dem ersten Blick Abb. 48,e scheint sie ein eigenhändiges Werk - sie ähnelt den anderen punkto Proportionen, Gesichtsausschnitt und Gewandung ja stark genug - aber sie hat doch etwas befremdend Lahmes und Mattes in der Durchführung. - Das mahnt zur Vorsicht. Wie sollte der Bildner von der kräftigen Räumlichkeit und den großformig klaren Faltengängen seiner weiblichen Figuren zu einer so flächigen Fassadenbildung und dem verwaschenen Saumspiel der Rheinfeldnerin gelangen? Und den zarten Charme der Schongauerin oder der Heiligen aus Münster sucht man in dem etwas kahlen scharflinigen Gesicht umsonst. So arbeitet eher ein Geselle, den lange Übung mit der Formensprache des Meisters, soweit sie eben erlernbar war, vertraut gemacht. / Am besten scheint ihm das mit untergeschlagenen Beinen sitzende Bübchen gelungen zu sein. Es mit dem Christkind des Königsmeisters zu vergleichen, ist leider nicht mehr möglich, die Jesusknaben der Madonnen in Kerns und in TRUDOLINGEN müssen in die Lücke Abb. 28, b treten, und dabei erweist sich wieder die enge Stammverwandtschaft der gesamten Gruppe. Die Zusammenhänge gehen über die Kinderähnlichkeit weit hinaus bis in Einzelheiten des Aufbaus: Rheinfeldener und Trudolinger Maria tragen den gerafften Mantel, dessen Schüsselfalten vom rechten Oberarm zur linken Hüfte hinüberschwingen und dort in einem kurzen Röhrenbündel ausmünden. Hier und dort wiederholt sich die querstreichende Mantelsaumlinie, das weitwellige Lineament des Gehänges am rechten Arm und endlich noch die fächerartige Gewandspreizung am Boden. Wie viel frischer und runder ist aber das alles in der Urner Statuette gesagt! Sie ist wirklich der großen Statue in Rheinfelden ähnlich überlegen wie die Schongauerin der Kernser Madonna. Alle Vorzüge des Meisters eignen auch dem kleinen Figürchen einer Margaretha aus dem Frauenkloster St. Andreas in SARNEN, weshalb wir es Abb. c, h, 159 seinem Oeuvre eingliedern und für den Künstler die Bezeichnung „Margarethenmeister" vorschlagen möchten. Seine Kunst ruft in Kompositionseinzelheiten, z. B. in der Lagerung des Kindes unwillkürlich die Erinnerung an die um 1420 von Ulm ausgehende Stilwelle wach; ob er auf Wanderungen in Süddeutschland direkt mit ihr in Berührung gekommen, oder sie nur durch Vermittlung aus zweiter Hand kannte, steht dahin. Jedenfalls zeugen die ulmisch-schwäbischen Madonnen von Michelwinnaden, Orsenhausen, Veringendorf, Edelstetten, Babenhausen von allgemein verwandten Gestaltungsabsichten (Abb. Otto 1924, 19, 20, 38, 41, 44). Die pompöse Madon-

na der Sebalduskirche zu Nürnberg mag noch erwähnt werden, weil bei ihr der Jesusknabe in engerer Motivübereinstimmung ebenfalls die Frucht mit beiden Händen im Spiele vor sich hinhält.

Zürich, Bern und St. Gallen scheiden für den weichen Stil vollständig aus. Ihre Denkmäler sind früher zerstört worden oder verschollen. Freiburg wird in anderem Zusammenhang zu Wort kommen.

In Graubünden blieb von der neuen Stilphase wenig genug übrig; zwei Madonnen von nur mäßiger Bedeutung sind alles, was wir hier nennen können. Das Figürchen aus
Abb. 49 KAZIS im Domleschg treibt die Breitendimension aufs äußerste, und gewinnt in solch plötzlicher Entfaltung undurchdringlich dicker Stoffmassen sowohl den wirksamen Kontrast zur Zierlichkeit des Jesuskindleins als auch die reichbewegte interessante Konturlinie der linken Seite. Mit dieser gewollt einseitigen Akzentsetzung kündigt sich im Grunde schon eine teilweise Überwindung des weichen Stils an. Ausgewogenheit des Aufbaus (und als deren bündigster Ausdruck die so beliebten symmetrischen Pendelgehänge) werden vertauscht an schärfere plastische Akzentuierung der einen Seite. Und schon kündigt sich in der ausgezogenen Parabelfalte der rechten Seite die lange, spitzwinklig endende Linie der Folgezeit, d. h. der Multschergeneration an. Derselbe Kompositionsgedanke ist in der stämmigen Statue zu Bisingen in Hohenzollern verwirklicht (Abb. Weise 1921, 46-48).

Abb. 50 Mehr im Geleise einer bestimmten Stilrichtung bewegt sich die Muttergottes im Benediktinerinnenkloster St. Johann zu MÜNSTER, nahe der schweizerischen Grenze gegen Südtirol. Die Hauptzüge der stilistischen Erscheinung sind im Altar aus Dornstadt (unweit Ulm) in aller Klarheit vorgeformt (Abb. Baum 1921, 43). Man kann jenes vorstoßende „böhmische Knie" mit seinen drei ein Delta bildenden Steilfalten nicht verkennen, ebenso wenig die eigentümlich glattflüssigen Parabelfalten der Mitte und die symmetrischen Seitengehänge. / Die Figuren des Dornstädter Schreins repräsentieren für Ulm die zu Anfang des 15. Jahrhunderts so expansive und weithin stilgebende böhmische Stilweise in schwäbischer Umdeutung ihres Stimmungsgehaltes zu einer milden Gelassenheit. Sie sind in einer außerordentlich fruchtbaren Ulmer Werkstatt entstanden, deren Wirkungsbereich sich südlich bis nach Überlingen am Bodensee erstreckte [23]. Otto 1924, 55 führt die vier Überlinger Chorgestühlstatuetten einleuchtend auf das Ulmer Werkstattshaupt, den Dornstädter Meister selbst zurück. Uns interessiert in Überlingen vor allem die Heilige mit dem Buch (Abb. Otto 1924, Fig. 22) weil sie, auffälliger noch als die heilige Barbara des Dornstädter Altares selbst, jene unvermittelt aus dem Mantel heraustretende und scharf nach unten abgewinkelte linke Hand der Münsterer Maria wiederholt und zugleich deutlich macht, daß es sich auch bei ihr um ein Greifen und Halten des Mantelbausches handeln soll-

te. Schließlich liefern eine Gewandfigur des Heiligenzyklus an der Stirnwand der Ulmer Münstervorhalle und eine Magdalena im Bayer. Nationalmuseum den Beleg, das Doppelmotiv der mantelverhüllten, Attribut tragenden Rechten und der abwärts greifenden Linken sei als Ganzes dem Formenvorrat des Dornstädter Ateliers entnommen worden (Abb. Baum 1927, Fig. 38, eine Barbara? und Halm-Lill 1924, Nr. 214). Freilich ist in Münster die Umdeutung zu einer Muttergottes nur unvollkommen geglückt, ein organisches Sitzen des Jesuskindes war ja bei der kleinen, eher für ein Attribut wie Kelch, Rad oder dergleichen bestimmten Tragfläche von vorn herein nicht gut möglich. Schleiertuch, reiches Gelock und Krone, die sonst einer Madonna zukommen, fehlen. Wäre nicht der Sockel mit der Mondsichel unbezweifelbar alt und zugehörig, würde man kaum auf eine Muttergottes schließen. An solch zwiespältigem Eindruck sind die herben, fast porträthaft realistischen Gesichtszüge wesentlich mitbeteiligt. Sie wollen zu einer Maria in so weichliniger Gewandung nicht mehr recht passen, sind aber aufschlußreich für die (trotz des Lehngutes) sich durchsetzende ursprüngliche Verwurzelung des Schnitzers im alpenländischen Gebiet. Die leicht divergierenden Augen haben, gemessen an den übrigen gleichzeitigen Schöpfungen der deutschen Schweiz, etwas von der „vordringlichen Kraft des Blicks", die Pinder 1924, 187 als „typisch tirolerisch, südtirolerisch" bezeichnete.

Der Beitrag des WALLIS ist diesmal von höchster Qualität, so daß am Ende der betrachteten Standfigurenreihe noch einmal ein Meisterwerk aufleuchtet, ebenbürtig jenem, das uns an ihrem Anfang in Gestalt der Katharinentaler Madonna gegrüßt hatte.

Die anmutige Muttergottes, der solches gilt, stand bis vor wenig Jahren mitsamt dem zugehörigen Baldachinaltar in der nur Sommers geöffneten Alpkapelle von LEIGGEREN oberhalb Außerberg und Raron (Wallis). Sie war freilich nicht für jenes sehr bescheidene Gebäude geschaffen worden; das Wappen der Edlen von Raron auf dem linken Altarflügel (hinter dem kleinen knieenden Stifter), und die Wahl des Romanusmartyriums für den rechten Flügel belehren uns, daß der Altar mit ziemlicher Sicherheit aus der alten, dem hl. Romanus geweihten Pfarrkirche von Raron stammt[24]. Wann und aus welchen Gründen er von dort entfernt wurde, überliefert leider keine Urkunde. Es ist dies jedoch nicht der einzige Fall, da eine entlegene Kapelle wie Leiggeren den kostbaren Schatz älterer Kunst aus einem größeren Gotteshaus zu hüten bekam. Meist geschahen solche Überführungen, wenn der Barockstil in die Talkirche einzog und das Pathos seiner Gestalten sich zur Stille der hochgotischen Schöpfungen in einen peinlich empfundenen Gegensatz stellte. Und Stille, gänzlich passive Stille herrscht wirklich in dem Leiggerer Altar. Wohl erscheinen in den Flügelreliefs links

Abb. 51-53, 175

Abb. 176 die hl. Drei Könige um dem Jesuskind ihre Geschenke darzubringen, und rechts soll eben dem hl. Romanus die Zunge herausgeschnitten werden - aber wie lautlos, ohne die kleinste Gefühlsäußerung geht das alles vor sich! Kaum daß ein schwacher Gestus oder die Blickrichtung Zusammengehöriges verbindet.

In der Stimmung bewegungsloser, in sich ruhender Zuständlichkeit ist das plastische Werk des Altars einheitlich und als Konzeption einer einzigen Persönlichkeit zu betrachten, an der Ausführung waren indessen zumindest zwei verschiedene Hände beteiligt. Die Madonna ist aus anderem, viel differenzierterem Künstlertum heraus gestaltet als die Reliefs[25]. Deshalb rechtfertigt es sich, die Mittelfigur hier erst einmal gesondert zu betrachten und an ihrer stilistischen Erscheinung die Einordnung in die oberdeutsche Gesamtentwicklung zu versuchen. (Über den Altaraufbau als Ganzes und seine Stellung innerhalb des frühen 15. Jahrhunderts vgl. Kapitel V.) -

Eine mädchenhafte Maria von feinstem Reiz, das Antlitz von einem kleinen fast unmerklichen Lächeln erhellt. Die Gewandung in wenigen sehr wohllautenden Kurven angeordnet. Prächtig die sanfte Rundung des Schleiertuches, das vom Kopf abgleitend den Blick in breiter Bahn niederführt zum Kind. Das nackte Körperchen des Knaben ist durch die Speckfältchen der Arme und die behutsam sich eindrückende Hand Mariae in all seiner Weichheit fühlbar gemacht und in bewußtem Kontrast zu der Fülle leblosen Stoffes ringsum empfunden. Um die innere Harmonie des Aufbaus voll auszukosten, muß man sich bewußt werden, daß jede Einzelheit in einen Rhythmus der wechselseitigen Entsprechungen verflochten ist: Dem breiten Zug des Schleiertuchs antwortet die Kurve des diagonal gelegten Kinderleibes, den eingeklemmten Falten am rechten Arm Mariae die locker abwärts fließenden der linken Seite. Der Richtungswechsel der Kopf-Halslinie zur Brustzone hat sein Echo in der Achsenverschiebung der drei Schüsselfalten im Mantelgehäng. / Die Silhouette wirkt geschlossen und ruhig, der Körper des Knaben, früher als eigener Ast aus ihr abzweigend, ist ihr nun größtenteils eingeschrieben, einzig das Köpfchen ragt noch heraus.

Abb. b So zeigt es die Urner Maria aus Trudolingen und eine große Anzahl deutscher Madonnen des weichen Stils, die man nach dem quer gelagerten Kinde als den Horizontaltypus bezeichnet hat. Gegenüber dem Vierzehnten erlaubte diese Neuerung eine stärkere Betonung der Wagrechten, zugleich verbreiterte und festigte sie die Figur als solche und gönnte dem Kinde mehr Entfaltung. (Beim Vesperbild werden wir um 1400 eine parallele Umlagerung des Leichnams Christi in die Horizontale treffen). Meist hält die Mutter den Knaben sorglich mit beiden Händen vor sich hin. Selten, daß man sie noch mit dem Szepter ausstattet - man hat ein neues, rasch beliebt gewordenes Motiv zur Auszeichnung in Form der Mondsichel und Strahlenglorie gefunden, ausgehend von den Worten der Apokalypse XII, I: „Und es erschien

ein großes Zeichen im Himmel, ein Weib mit der Sonne bekleidet und der Mond unter ihren Füßen . . ."
Beachtet will schließlich noch sein, mit welch goldschmiedhafter Feinheit die Oberfläche der Figur behandelt, beispielsweise das Schleiertuch mit seinen Riefelungen gearbeitet ist.
Man kann die Maria ruhig neben die Schönen Madonnen des frühen 15. Jahrhunderts stellen, man muß es sogar, um die Anschauung und das Niveau zu umschreiben, aus dem sie herauswuchs. Pinder 1923, 147ff hat den Begriff der „Schönen Madonnen um 1400" in feinfühliger Untersuchung geprägt. Wir verstehn seither darunter eine Anzahl „kostbar bemalter, unterlebensgroßer Figuren von eigen bestrickendem Reize . . . gar nicht mehr repräsentative Göttinnen, sondern holde Adelige, die wir im Innenraum belauschen sollen, zärtlich und intim erfaßt" (Pinder 1924, II, 15).
Ihre Verbreitung erstreckt sich durchs ganze deutsche Sprachgebiet. Ein Schwerpunkt scheint im Südosten, in Böhmen und in der Gegend von Salzburg zu liegen. Aus dem vielfach verschlungenen Netz der Beziehungen hat Pinder, im Wesentlichen von der topographischen Lagerung ausgehend, fünf Gruppen herausgehoben. Es ist nun merkwürdigerweise die westlichste, dem östlichen Zentrum weitaus am freiesten gegenüber tretende Gruppe, mit der unsere Schöne aus Leiggeren in Verbindung gebracht werden muß. Daneben spricht Schwäbisches so entschieden mit, daß plausibel wird, die Wurzeln des Meisters in der schwäbischen Kunstübung zu sehen und den westlichen (rheinischen) Formeneinschuß in der Kompositionsweise als eine der in dieser Stilphase so besonders häufigen Entlehnungen zu betrachten. Doch damit greifen wir voraus. Zunächst gilt es festzustellen, was unsere Figur mit der rheinischen Gruppe der Schönen verbindet. Diese umfaßt:

1. MG im Suermodtmuseum Aachen. Herkunft unbekannt. Abb. Schweitzer 1911, Taf. 54. Als französisch bestimmt.
2. MG im German. Nationalmuseum Nürnberg. Herkunft unbekannt. Abb. Josephi 1910, Nr. 233. Als rheinisch unter französischem Einfluß bestimmt. Abb. 54, 56
3. MG am Türpfeiler der Marienkapelle zu Würzburg. Abb. Pinder 1924 II, Taf. 17. Als mainfränkisch-mittelrheinisch bestimmt.

Die Gruppenverwandtschaft dieser drei Stücke ist ohne Weiteres klar, es sind Variationen des gleichen französischen Kompositionsgedankens (Pinder 1923, 166). Nr. 1 wird sogar mit guten Gründen von Schweitzer und Pinder einem französischen Bildner selbst zugeschrieben. Alles an ihr ist schnittig und von porzellanhafter Glätte. Die Maria in Nürnberg (leider unbekannter Herkunft!) und die Würzburgerin rükken ihr gegenüber sofort als Schöpfungen einer bestimmten deutschen Stammesart

näher zusammen. Sie sind breiter und blühender, weniger von Eleganz, als von einer weichen, holden Jungmütterlichkeit erfüllt. Ihre Draperien fließen in langsamerem Tempo, sind nachdrücklicher und massiver in den Faltengängen. Die Ponderation ist noch labiler gehalten als in Aachen, eine Mittellinie durch die Figur gelegt, ergäbe eine mehrfacher gebrochene Wellenlinie als bei jener. Knie- und Leibpartie treten stark aus dem Gewand hervor und verursachen bei beiden ein eigentümlich sackendes Stehen.

Diese klar fassbaren Eigentümlichkeiten gelten auch für die Leiggerin und erweisen, daß der Künstler mit (mittel-)rheinischer Figurenkomposition vertraut gewesen. Man vergleiche nur die Durchbiegung des Körpers, die Führung des Mantels (in Würzburg auch unterm rechten Unterarm gerafft, so daß die Hand quasi aus einer Tuchschlinge hervorkommt), die drei klaren achsenverlagerten Schüsselfalten und die kleinen Ovalkerben zwischen ihnen, die Form des Sichelmondes (fehlt in Würzburg), ferner an Hand unserer Detailabbildungen den Gesichtsschnitt mit der überhöhten blasigen Stirne, den großen mandelförmigen Augapfel und seine doppelt gesäumten Lidränder; schließlich noch die so auffällig ähnlichen Jesuskinder, in deren Körperchen sich die stützende Mutterhand weich eindrückt. Nur ist zu beachten, daß in Leiggeren eine bestimmte Wendung zu größerer Einfachheit und Knappheit der Formulierung hin vollzogen wurde. So und so viele kleine Schwellungen blieben weg, der Körper erscheint gestraffter und schlanker. Auch im Seelischen ergibt sich eine etwas andere Klangfarbe: Statt der mittelrheinischen blühenden Lieblichkeit spricht in Leiggeren aus gleichen Grundformen ein deutlich anderer, ein ernsterer, verträumterer Ethos. Dies zwingt uns, die eigentliche Stammesheimat des Künstlers außerhalb des Mittelrheins zu suchen. Auf die Frage nach Werken, welche den spezifischen Ausdruck mit der Leiggerin teilen und zugleich in einem solch allgemeinen Grad mit ihr übereinstimmen, daß mit Fug von einem landschaftlich-stammesmäßigen Zusammenhang gesprochen werden muß, kann man folgende Bildwerke anführen:

Abb. 53-56

1. Vesperbild aus Steinberg, OA. Laupheim, unweit Ulm. Beste Abb. Wilm 1929, Fig. 63.
2. MG der Sammlung Kaulbach, München. Herkunft unbekannt. Abb. Wolter 1914, Fig. 21.
3. MG am Freipfeiler des Ulmer Münsters. 1420 von Meister Hartmann gefertigt. Beste Abb. Baum 1927, Fig. 34, 46.
4. MG an der Stirnwand des Ulmer Münsterportals. Engste Hartmannschule. Beste Abb. Baum 1927, Fig. 38, 45.
5. Schutzmantel MG aus Gösslingen. Beste Abb. Baum 1929, Fig. 45.

6. Schutzmantel MG aus Herlatzhofen, östlich von Ravensburg. Abb. Baum 1921, Fig. 48.
7. MG aus Türkheim, südöstlich von Ulm. Abb. Otto 1924, Fig. 28.
8. Weibliche Heilige im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin. Abb. Pinder 1924 I, Fig. 173.
9. MG, Oswald und Katharina aus Pfärrich, OA. Wangen (Württ.), Abb. Halm-Lill 1924, Nr. 218/19 und Baum 1917, Fig. 42.
10. MG aus Bollingen, OA. Blaubeuren. Abb. Baum 1917, Fig. 41.

Was an feststehenden Herkunftsorten in dieser Aufstellung zutage tritt, ist ohne Ausnahme schwäbisch, mehr noch: es weist mit aller Klarheit auf Ulm und seine Einflußsphäre zurück. In Ulm selbst fallen in erster Linie die Madonnen Meister Hartmanns Nr. 3 und 4 unserer Aufstellung in Betracht. Da findet sich jene Auslese charakteristischer Merkmale der Gesichtsbildung, wie bei der Leiggerin, und in ebensolcher Abwandlung gegenüber dem Rheinischen (Würzburg und MG in Nürnberg)[26]. Die größte innere Ähnlichkeit bei ganz verschieden lautendem Thema besteht zu dem schönen Vesperbild aus Steinberg (Nr. 1 unserer Zusammenstellung). Die wundervolle Zartheit der Empfindung, die den Schmerz um den Toten wie die Freude über den Knaben nur gleich einem Hauch über das Gesicht hingleiten läßt, ist beiden Marien zu eigen. Zwei verschiedene Meister sprechen hier den gleichen Stammesdialekt und kommen sich in der seelischen Haltung außerordentlich nahe. Sie benützen auch rein formal verwandte Mittel, so den besonders schmalen Gesichtsumriß, die weiche und tiefe Einbettung des Mundes und den lockeren, jedoch klar geordneten Faltenwurf.

Keines der anderen neun genannten Bildwerke erreicht diesen Grad innerer Deckung mit der Walliser Statue; zusammengenommen erweisen sie jedoch beim Vergleich der formalen und geistigen Inhalte jene verborgenere Art Verwandtschaft, wie sie sich nur bei Werken, die dem gleichen Landschaftsraum entstammen, herauszubilden pflegt.

Aus dem Gesagten ergibt sich der Schluß, daß die Walliser Marienfigur aus der Alpkapelle zu Leiggeren von einem schwäbischen Meister geschaffen wurde, der sich am Mittelrhein Erschautes für seine Kompositionsweise zu eigen machte, ohne deshalb die schwäbisch-zarte Eigenart einzubüßen.

Die Reihe der stehenden Madonnen ist damit zu Ende.

III. DER GEKREUZIGTE

Die Grundzüge für die Darstellung des Gekreuzigten während des 14. Jahrhunderts sind bereits durch die Frühgotik des Dreizehnten festgelegt worden: Kein Subpedaneum mehr, sondern das rechte Bein über das linke geschlagen, beide von einem einzigen Nagel durchbohrt. Kein streng vertikales und achsensymmetrisches Stehen mehr, sondern Ausbiegung der Hüfte, eine leise Andeutung wenigstens des Hängens. Statt der Königskrone der Dornenkranz und in psychischer Parallele dazu im Antlitz ein Schmerzensausdruck. Das Lendentuch in mannigfachen Formen, doch vorwiegend oberhalb der Kniee aufhörend, um die Hüften in einen Wulst eingedreht und durch einen nunmehr beliebig angeordneten Knoten zusammengehalten. Alles in Allem: Loslösung von der Vorstellung des repräsentativen romanischen „Deus ex ligno", der die Kreuzigung mehr nur symbolisch darstellte, Hinstreben auf größeren Wirklichkeitsgehalt und mehr Lebensnähe. Die Zeichnung eines Crucifixus durch Villard de Honnecourt und die sächsische Kreuzigungsgruppe in Wechselburg bezeichnen im Westen und Osten den Stand der Entwicklung dieses gemein-europäischen Vorganges in der ersten Hälfte des Dreizehnten (Abb. Lassus-Darcel 1858, Taf. XIV und Panofsky 1924, Taf. 45). Für Süddeutschland kann die Trausnitzkapelle in Landshut genannt werden. Das Corpus dort streng lotrecht und trotz der gekreuzten Beine, die ein Stehen logisch ausschließen, altertümlicherweise noch mit einem Fußbrett ausgestattet. Die Hoch- und Spätphase der deutschen Frühgotik vertreten die Crucifixe am Naumburger Lettner und in den Bogenfeldern der Münsterhauptportale zu Straßburg, Freiburg i. Br. und an der Stiftskirche von Wimpfen am Neckar (Abb. Baum 1921, 65). Die realistischen Züge sind in ihnen gesteigert, doch das eigentliche Abwärtsziehen und die Schwere in dem hangenden Körper wird noch nicht anschaulich gemacht. Es ist mehr ein Schweben als ein Hängen. Die Arme sind nur leicht aufgebogen (beim Naumburger zweigen sie sogar noch wagrecht vom Rumpf ab).

Zwei Kreuze aus dem erst 1869 aufgehobenen Dominikanerinnenkloster ST. KATHARINENTAL bei Dießenhofen (Thurgau) bilden die deutschschweizerische Parallele
Abb. 57 zu diesen Denkmälern. Das eine, jetzt im Basler Museum, auf Holz gemalt und ausgeschnitten, gibt in seiner mäßigen Größe (ca. 1 m) den Typus des Prozessionskreuzes. In der ausfahrenden zackigen Faltenanlage des Lendenschurzes wie in der absichtlichen Kontrastierung des sehr kleinen Gesichtes zur Fülle des Haupthaars und dem breiten Brustkorb spricht sich die Barockisierungstendenz der letzten Frühgotik
Abb. 58,m aus. Entstehungszeit zwischen 1270-1290. / Das andere Kreuz ist lebensgroß und be-

findet sich heute am südwestlichen Vierungspfeiler der Katharinentaler Kirche, leider allzu hoch angebracht, so daß die stille Schönheit dieses ausgezeichneten Werkes ziemlich wirkungslos bleiben muß, zumal ein dicker schwarzer Ölanstrich die Haare entstellt und die untere Gesichtshälfte zu einer fast grotesken Maske umgestaltet. Aus der Nähe erweist sich erst, wie fein die Linienführung des Gelocks vor jener Bemalung gewesen und wie der Künstler es verstanden hat, die Züge Jesu mit einer wundervollen Milde und Innerlichkeit zu beseelen. Die Stimmung des „Es ist vollbracht" liegt auf dem stillen Antlitz. Wie zart muß die Zeit empfunden haben, die unter allen möglichen Schattierungen des Passionserlebnisses gerade diese eine an der Grenze zwischen Leid und Erlösung sich zur plastischen Darstellung gewählt hat. Ob das Crucifix ursprünglich so aufgestellt war, daß der Blick den Kopf klar lesen konnte, ist freilich unsicher, sein Platz könnte auch, wie in Freiburg i. Ü. heute noch, Abb. o in der Öffnung des Chorbogens gewesen sein. Es genügt zu wissen, daß diese verinnerlichte Auffassung des Gekreuzigten damals erstmalig möglich wurde, daß sie gerade im Bodenseegebiet, d. h. in der Konstanzer Schule des frühen 14. Jahrhunderts immer wieder begegnet und in den Kreuzen von St. Katharinental zu den schönsten plastischen Schöpfungen geführt hat. Abb. 58, 62

Daß der große Katharinentaler Crucifixus von jeher bei den Nonnen wie beim Volk besondere Verehrung genossen, spricht aus einer im 15. Jahrhundert entstandenen Legende, welche berichtet, der selige Bruder Niklaus von der Flüe habe sein Gebet um Verschonung des Klosters vor der Vernichtung durch die Eidgenossen zu Füßen dieses Crucifixus verrichtet und habe Erhörung erlangt[27]. (Vgl. Lang 1692, I 1082 „In diesem Gottshaus ware unter anderen Kirchenbildern [sic!] insonderheit auch ein Crucifix, vor welchem ... der seelige Bruder Clauß andächtiglich gebettet.")

Eine der nächsten Verwandten des Gekreuzigten steht in der Kirche selbst: Die Madonna des Meisters Heinrich von Konstanz. Besser noch eignen sich zum Vergleich die Köpfe der Jesus-Johannesgruppe aus St. Katharinental, die ja aus gleicher Hand wie die Muttergottes hervorgegangen ist. Die vordringlichste Ähnlichkeit besteht in der Stirn-, Nasen- und Mundpartie. Ausgesprochen einfache Formen, breit der Nasenrücken und die Unterlippe, scharfkantig die Augenbrauen, gleiche Ausformung der Augenhöhle und des wulstartigen unteren Lids. Die Stirne, von einer gerade abschneidenden Haarrolle begrenzt, dacht sich gegen die Augenhöhle weit vor. Beide Christustypen bindet der auffällig schmale Gesichtsschnitt mit den hageren Wangen und leise hervortretenden Backenknochen noch besonders zusammen. Abb. 30-32 Abb. 254, 257

Den festgestellten Zusammenhang stützen zwei, dem Schriftcharakter nach vermutlich aus dem 17. Jahrhundert stammende Abschriften der St. Katharinentaler Klosterchronik. Sie wurden offenbar von Nonnen nach älteren Klosterhandschriften ko-

piert und nennen in der Aufzählung erster Schenkungen unsere drei Bildwerke als eine Stiftung - allerdings unter verschiedenen Stifternamen[28].

Es soll damit nicht etwa das große Katharinentaler Kreuz auf Meister Heinrich selbst zurückgeführt werden, sondern lediglich die Werkstattsverwandtschaft mit seinen Arbeiten nachgewiesen und zugleich angedeutet sein, daß es sich um einen nur wenig schwächeren Generationsgenossen des führenden Bildners handelt. Schwächer, denn man kann einwenden, daß die Lagerung des rechten Beines sehr mißglückt sei, daß es wie zu kurz geraten wirke. Hier stoßen wir jedoch auf ein Zeitstilmerkmal, nicht auf individuelles Unvermögen.

Auch in Wimpfen, in der Trausnitz und in Freiburg i. Br. konstatiert man denselben Eindruck ungleicher Beinlänge, hervorgerufen durch die starke Auswärtsdrehung des rechten Fußes und die so bedingte Höherlagerung der Fersen und des Kniepunkts.

Die nächste Analogie zur Anordnung des Lendentuches bietet Naumburg (Abb. Panofsky 1924, Taf. 104). In Vertauschung der Seiten wurde dort ebenfalls der Gegensatz von tief eingeschnittenen Keilmulden der einen zum gestreckten Fall der anderen Schurzhälfte gewählt. Solche Motive wanderten, sei es in Zeichnungen, wie bei Villard, oder im Gedächtnis der Bildhauer, oder endlich in den sehr zahlreich aus Frankreich exportierten Elfenbeinreliefen (die allerdings mehr fürs Vierzehnte als fürs Dreizehnte in Betracht fallen). Sie tauchen ohne weiteren Zusammenhang an den verschiedensten Orten auf, sind jedoch zeitlich in ihrer Gültigkeit beschränkt. So trifft man diese Faltenschlichtung mit dem einen seitlichen Knoten um die Jahrhundertwende schon kaum mehr. Ein längeres, in weichen Zipfeln auslaufendes Lendentuch, eine andere Kurvatur des Körpers leiten hinüber zur Hochgotik des 14. Jahr-
Abb. 244 hunderts. Eher etwas vor als nach 1300 weist sie das Siegel der Basler Klarissinnen auf, dann zeigt sie in wundervoller Prägnanz ein Kreuzigungsglasgemälde in der ehemaligen Johanniterkirche zu Münchenbuchsee (Bern. Unpubliziert). Die Silhouette des Corpus Christi hat sich hier charakteristisch verändert, indem sich nun nicht mehr wie früher der Oberkörper aus der Mittelachse herausdreht, sondern nur die Oberschenkel und der Kopf. Die Kurvatur geht vorwiegend nach rechts und leitet das Auge sanft zur Maria hinab. Der seelische Kontakt zwischen Mutter und Sohn wird durch solch hinüberleitende Linienführung sinnfällig zum Ausdruck gebracht. Gegenüber der älteren Ponderation wirkt diese unbedingt ausdruckserfüllter und die Leiden des Herrn stärker vergegenwärtigend.

Dem hochgotischen Formgefühl entsprechend wird der Körper schmal und feingliedrig gebildet. Auf diesem Weg schreitet die Entwicklung weiter. Wo sie am Oberrhein in den 50er Jahren ungefähr steht, kann man an dem Passionsantependium aus Kloster Königsfelden (Aargau) ablesen, das nach Aussage des Klosterinventars der

Königin Agnes von ihrem Bruder Albrecht II. dem Konvent vor 1357 gestiftet worden war. (Abb. Burger 1917, II Fig. 406.) Zwei Einzelheiten weisen nun eine abweichende Formulierung auf: Statt der schön gerundeten Arme mit steil nach oben gerichteten Händen (wie sie bei den französischen Elfenbeinen zwischen 1280-1350 durchwegs Norm sind!), nun aufs äußerste angespannte Armsehnen, an denen die Last des Körpers wirklich hängt. Die Hände nicht mehr für sich behandeltes Ornament, sondern mit den Armen in eine Linie gebracht, gleich ihnen von Zug und Schwere der Körperlast in Anspruch genommen. - Die zweite Veränderung betrifft die Beinstellung. Bei Villard de Honnecourt, in der Trausnitz, Straßburg, Wimpfen, den beiden Katharinentaler Crucifixen und in Münchenbuchsee steht gewissermaßen der rechte Fuß auf dem linken und zwar abgespreizt in annähernd rechtem Winkel. Mehr und mehr wird diese Anordnung verdrängt durch die lotrechte Übereinanderlagerung beider Füße, wie sie unsere Beispiele aus Seedorf und Klingnau noch entschiedener zeigen, als das zitierte Antependium. Auch diese Neuerung steht im Dienste eines auf fließende Linie und Entmaterialisierung eingestellten Formwillens. Abb. 59, 60

Wenn für die 1350er Jahre das Königsfelder Parament herangezogen wurde, weil es ein sicher datiertes und sicher schweizerisches Denkmal ist, so soll das doch keineswegs heißen, daß seine spezielle Crucifixus-Auffassung für jene Zeit etwas Modernes, Fortschrittliches gewesen sei. Sie war vielmehr damals schon in allen größeren Kunstzentren gang und gäbe. So bietet Konstanz in seinem Kreuzigungsfresko in der Domsacristei gleich ein weiteres fest datiertes Beispiel aus dem Jahre 1348 (Abb. Burger 1917, II Fig. 404). Eine der frühesten und wichtigsten Darstellungen dieses Typus findet sich im Passionale der Äbtissin Kunigunde, das zwischen 1312 und 1321 geschrieben wurde. (Abb. Matějček Pass. S.8). Hier ist schon alles vorhanden, was sich während der ersten Jahrhunderthälfte allmählich auch in den oberdeutschen Landschaften herausbildet: Die zarte Gebrechlichkeit der Glieder, das Zusammengeknicktsein des schwer am Kreuz hangenden Körpers, die Wunden mitleiderheischend groß und blutig, ferner der rechte Fuß in Oberansicht (statt Profil) und das Lendentuch in weichen Falten über die Kniee herabfließend.

Ein Vergleich mit der 1322-1329 entstandenen Golgatha-Szene des Klosterneuburger Altars (Abb. Burger 1913, I Fig. 164), ergibt nun freilich, daß der Miniaturist des Passionale ein vereinzelter Vorgänger war. In der Leidenschaftlichkeit seines Mitempfindens lieh er dem Christus einen Schmerzensausdruck, wie ihn erst einige der sog. Pestcrucifixe um die Jahrhundertmitte wieder erreichten.

Auch die deutsche Schweiz besitzt Belege für den Crucifixtypus der Königsfelder Stikkerei, welche vor die Jahrhundertmitte fallen; ja, sogar die Großzahl ihrer erhaltenen Stücke ist den fünf ersten Dezennien des Vierzehnten zuzuweisen.

Wir beginnen mit der engeren Umgebung von Konstanz, das als Diözesanhauptstadt in Dingen der kirchlichen Kunst durch das ganze Bistum hin einen maaßgeblichen Einfluß besaß. Ein plastischer Crucifixus hat sich in Konstanz selbst leider nicht erhalten; jedoch zeugt für die Entwicklung außer dem bereits erwähnten Sacristeifresko von 1348 noch ein ins Freiburger Münster versetztes Glasgemälde von etwas altertümlicherer Haltung (gerundete Arme mit Steilhänden, Füße rechtwinklig zueinander. [Abb. Burger 1917 II, Fig. 403]. Einen Ableger dieser Konstanzischen Glasmalkunst beherbergt das Gotteshaus von Oberkirch bei Frauenfeld [Thurgau. Abb. Lehmann 1906, Taf. IV und Burger 1917 II, Fig. 397]. Maria und Jesus sind absolut wörtlich, Johannes mit einer geringfügigen Änderung der Gebärde übernommen. Auch hier Christus zwar in der charakteristischen Körperausbiegung und -knickung, aber noch mit der altertümlichen Beinstellung und den gerundeten Armen. Es ist entwicklungsgeschichtlich die folgerichtige, langsame Umbildung der Stufe von Münchenbuchsee. Entstehungszeit um 1319/20).

Wenden wir uns den Darstellungen des Gekreuzigten in der seeschwäbischen Goldschmiedekunst zu.

Auf der Reichenau werden aus dem frühen 14. Jahrhundert unter anderem zwei große Reliquienschreine der Heiligen Johannes und Paulus und des Heiligen Markus mit Reliefs der Passionsszenen aufbewahrt; ihre Ikonographie und Stilkonfiguration haben im Einzelnen mit der im Kapitel VIII behandelten konstanzischen Holzplastik der Heinrichswerkstatt soviel Berührungspunkte, daß ihre Entstehung in einem Konstanzer Goldschmiedeatelier keinem Zweifel mehr unterliegen dürfte. Von anderen Gesichtspunkten ausgehend, gelangte auch K. Gröber 1925, 890 zur Ansicht: „. . beide Schreine Kinder ein und derselben Familie oder gar Werkstatt" . . . und bemerkt späterhin noch gelegentlich der Crucifixe: „Wesentliche Zwischenglieder in der Kunstentwicklung, die etwa beim Beginne des 14. Jahrhunderts in Konstanz und um Konstanz herum einsetzt, einen großen Komplex charakteristischer Merkmale ausbildet und das ganze Jahrhundert durchläuft". Die Kreuzigung am Johannes- und Paulusschrein kommt den genannten Glasgemälden aus Konstanz und Oberkirch sehr nahe, während die Golgathaszene des Markusschreines einen wirklich hängenden Christus und auch sonst fortgeschrittenere Züge aufweist, welche eine Datierung um 1320 bis 1330 nahe legen[29]. (Abb. Gröber, 1925, Seite 885, 890).

Wieder ist es KATHARINENTAL, das Dominikanerinnenkloster vor den Toren Dießenhofens, das auch aus diesen Jahren ein vorzügliches Beispiel seeschwäbischer Holz-
Abb. 62, 269 bildnerei aufbewahrt hat. Im Gegensatz zu den Werken der Malerei und der Goldschmiedekunst zeigt diese halblebensgroße Holzplastik (wie die meisten oberdeutschen Skulpturen in dieser Periode) den Erlöser fast ganz senkrecht hangend, den

Kopf mehr vorwärts als seitlich gesenkt. Um den sehr schlanken, sorgfältig und konzis geformten Leib legt sich das Lendentuch in leichten Schüsselfalten. Sie sind auf beiden Oberschenkeln nicht in der Ansichtsebene geordnet, sondern räumlich, in Profilstellung gegeben. Trotz des verringerten Gesamtvolumens ist also noch eine gewisse Neigung zu körperlich-plastischer Gestaltung vorhanden. Daneben liebt der Meister lockere, ornamental geschlängelte Saumlinien und eine besondere Haarstilisierung. Wir erkennen gerade diese zwei Faktoren an dem Weihnachtsrelief aus Schloß LIEBENFELS bei Mammern am Bodensee wieder. Obwohl die Themata so verschieden, spürt man das gleiche Formgefühl in ihnen durch. Man vergleiche die Seitenansicht des Lendenschurzes mit dem Saumlineament des Bettlakens von Mariae Lagerstatt oder den Christuskopf mit dem Antlitz Josephs. Die Bartformation, der dicklippige Mund, der breite Nasenrücken mit anschließenden, eher gedrückt verlaufenden Brauengraten stimmen überein. Schwerer wiegt noch der ganz persönliche, sich gleich bleibende Stimmungsgehalt, der beide Werke zusammenschließt. Es sind nämlich die im Kopftypus namhaft gemachten Einzelheiten zugleich Gemeingut und Erkennungszeichen einer stattlichen Anzahl von Bodenseeskulpturen der 1300 bis 1330er Jahre. Sie alle hängen mit dem großen Zentrum Konstanz, bzw. mit jener durch die Heinrichswerkstatt vertretenen Stilweise zusammen. Natürlich erscheint die Relation bald loser, bald enger, wie auch die Qualität vom höchsten zum kaum durchschnittlichen Niveau variiert. Immerhin kann die allgemeine Typenkonstanz innerhalb der ganzen weitverzweigten Gruppe manchmal der Erkennung zusammengehöriger Stücke hinderlich werden. Als verläßlichstes und subtilstes Mittel zur Unterscheidung bzw. individuellen Gruppierung bleibt das Untersuchen und Vergleichen der seelischen Klangfarbe. So darf gesagt werden, daß das sanfte, zurückhaltende Wesen des kleinen Katharinentaler Crucifixus dem Stimmungsgehalt des Liebenfelser Weihnachtsreliefs (bei Entsprechung der rein formalen Faktoren) entschieden nahe genug steht, um als Werk derselben Hand zu gelten.

Abb. 149, 150, 270, 278

Aus dem zweiten bis vierten Dezennium des 14. Jahrhunderts können der Konstanzer Schule noch folgende Crucifixe angegliedert werden:

Crucifixus, in Konstanz erworben, jetzt im German. Museum, Nürnberg (Abb. Josephi 1910, Taf. XVII)

Crucifixus aus Münsterlingen bei Konstanz (Thurgau), jetzt Bad.Landessammlung Karlsruhe (unpubliziert)

Crucifixus vom Bodensee, jetzt Museum der Stadt Ulm (Leihgabe von Pfarrer Pfeffer, Lautlingen) Abb. 285

Crucifixus in der Wallfahrtskapelle zu Bernrain bei Konstanz (Thurgau) Abb. 69

Lignum vitae vom Bodensee, jetzt Schloßmuseum Stuttgart. Abb. 291

Der bedeutendste und zugleich älteste unter ihnen ist der Nürnberger, mit seinem ausgeprägt schmalen Gesicht und feinziselierten Barthaar an den Heiland der Katharinentaler Jesus-Johannesgruppe gemahnend. Ihm schließt sich puncto Qualität das kleine, sehr weich geformte Ulmer Stück an.

Abb. 62 Das Münsterlinger Kreuz steht dem Katharinentaler Exemplar um 1330 in der Art der langzipfligen Schurzdrapierung nahe, im Kopftyp kehrt die Anlage des Nürnberger Gekreuzigten mit gesteigertem Ausdruck wieder (m. W. unpubliziert).

Abb. 69, 291 Bernrain und das Lignum vitae sind handwerkliche Arbeiten. Die Ikonographie des Reliefs hat Baum 1921, 61 erschöpfend klargelegt. Es ist kein Zufall, daß dies von der Mystik hervorgebrachte Thema in der seeschwäbischen Schule gestaltet wurde. Gerade Konstanz, die Vaterstadt Susos, hat an der Formung der neuen mystischen Bildinhalte lebhaftesten Anteil genommen.

Weiter rheinabwärts, in BASEL, ist leider nichts mehr erhalten geblieben. Ein wundervolles Reliquiar ist aus dem Münsterschatz ins Berliner Kunstgewerbemuseum gelangt. (Abb. Futterer 1929 II, 1). Der Stil des Ganzen weist in die erste Jahrhunderthälfte. Altertümliche Züge wie die Steilhände, mischen sich mit fortgeschritteneren, beispielsweise der im vierten und fünften Jahrzehnt einsetzenden Streckung der Körperhälften und Symmetrisierung des Lendentuches, ferner mit der eingehenden Muskelmodellierung der Rumpfpartie.

Aus dem aargauischen Städtchen KLINGNAU, das kirchenpolitisch an der Grenze

Abb. 60, 64 des Bistums Konstanz gegen den Basler Sprengel hin liegt, stammt der lebensgroße Gekreuzigte des Historischen Museums zu Basel.

Bezeichnend für die Orientierung der Basler Diözese ist, daß sich Verwandtes nicht in

Abb. 61 Seeschwaben, sondern weiter stromabwärts, im breisgauischen KENZINGEN findet. Dies Bildwerk wiederholt - wenn auch in weicherer, durch die erhaltene Fassung überdies ausgeglichenerer Form - die Körperproportionen, die Schurzdrapierung und den Kopftypus des schweizerischen Exemplars./ Es muß auffallen, wie schmerzzerrissen die Gestalten wirken. Krass zählt der Klingnauer Künstler die Rippen des Brustkorbs her, betont er im Antlitz die tiefgegrabenen Leidenszüge und die Aderstriemen der Stirn. Der Kenzinger erreicht den Eindruck der erschütternden Todesqual weniger durch eigentlich plastische, denn durch malerische Mittel, indem er die Wundmale betont und den ganzen Leib mit Blutgerinnsel bedeckt. - Man weiß, daß unter dem Eindruck der furchtbaren Pest der 1348/49er Jahre mancherorts Kreuzigungs- und Vesperbilder entstanden, die den toten Leib bewußt mit allen durchlittenen Martern zeichneten; die Dominikanerinnen Colmars besitzen noch einen Gekreuzigten jener Zeit, der in der Wiedergabe des ausgemergelten, blutüberströmten Leichnams ein Äußerstes solcher Darstellung innerhalb des alamannischen Stammgebiets repräsentiert (unpubliziert).

Wohl möglich, daß auch die leidenschaftliche Schmerzensschilderung des Klingnauer und Kenzinger Christus letzten Endes mit der körperlichen und seelischen Not jener Jahre zusammenhängt. (Allerdings zeigen sowohl der Grabchristus des Klosters Magerau in Freiburg i. Ü., wie der Gekreuzigte des Passionals von 1312-1321, daß dergleichen vereinzelt schon im frühen Vierzehnten möglich war.) Einen Zeitansatz um 1350/1360 stützen außerdem die größere Breite der Figuren, ihr strenger Vertikalismus und endlich das wieder kürzer gewordene, wenigstens ein Knie freilassende Lendentuch. Abb. 105, 109

In Zürich selbst ist nichts erhalten. Eine gute Arbeit vom oberen Zürichsee, aus der Umgegend von UZNACH (St.Gallen), sowie ein in der Limmat gefundener Bronce-crucifix geben eine ungefähre Vorstellung der Produktion. In der Stimmung erinnert die Holzskulptur an das jüngere der Katharinentaler Kreuze, in der strengen Lotrechtigkeit an die Gruppe Klingnau-Kenzingen. Alles an diesem Körper ist knapp und dabei klar geformt. Er scheint schwerelos vor dem Kreuz zu schweben, nicht an ihm zu hangen. Offenbar hat sich der Meister an sehr guten Vorbildern der beginnenden Hochgotik geschult. Der rassige, schmalgesichtige Kopf läßt dies trotz der summarischen, teilweise groben Formengebung noch deutlich durchfühlen, ohne daß es bisher gelingen wollte, ihn mit einem bestimmten oberdeutschen Stilkreis oder Einzelwerk in Verbindung zu bringen. Abb. 70 Abb. 62

Wie bei den Muttergottesstatuen und bei den später zu behandelnden Vesperbildern erweist sich die Innerschweiz noch relativ reich an Bildern des Gekreuzigten. Das älteste unter ihnen dürfte jenes aus der Umgebung von SEEDORF (Uri) sein. Es ist im Kopf noch durchaus von spätromanischen Formgewohnheiten bestimmt. Der starr vorgestreckte Hals, das vereinfachte, wuchtige Profil mit dem besonders mächtigen Kinn, dann die vorquellenden Augen und die vereinzelten Lockensträhnen auf der Schulter sind solche Archaismen. - Die Füße sind zwar übereinander gelagert, ruhn aber noch - eigentlich sinnwidrig - auf dem romanischen Subpedaneum. Wie beim großen Katharinentaler Crucifix wird die Schürzung des Lendentuchs mittels eines einzigen seitlichen Knotens vollzogen. Auf Grund dieser Merkmale kann die Entstehung des Seedorfer Kreuzes wohl nicht über die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert hinabgesetzt werden. Abb. 59 Abb. 58

Als nächstes Glied in der chronologischen Reihe folgt das Kreuz im Walde ob SCHWYZ. Es ist ein primitives Kreuz, bäuerisch in jenem tieferen Sinne, der im bäuerlichen Dasein das Elementare und die Naivität des Gefühlsausdrucks begreift. / Augenbrauen und Stirnfalten sind wie schmalkantige Gebirgsrücken in die Landschaft des Gesichtes eingesetzt. Keine Sorgfalt der Modellierung, kein Nuancenreichtum, nur auf große Gesamtwirkung hin gesehene Form. Alles was Körper heißt ergo nur schematisch Abb. 68

angedeutet, das Lendentuch mit schneidend scharfen Muldenfalten und die Nagelung der ungeschlachten Füße so recht vordringlich ausgesprochen.

Abb. 69, 68 Wir haben in den Abbildungen den Gekreuzigten in BERNRAIN bei Konstanz (Thurgau) neben das Schwyzer Exemplar gestellt, um den Abstand der von Konstanz ausstrahlenden Stilweise zu den sozusagen „wildgewachsenen" Werken aufzuzeigen. Ein seeschwäbisches Beispiel derselben Zeit zu erfassen, hätte statt Bernrain auch das kleine Katharinentaler Kreuz oder eines der vier in Nürnberg, Ulm, Stuttgart und Karlsruhe aufbewahrten gewählt werden können. Ihrer keines jedoch repräsentiert Konstanzisches Formengut in so primitiver Zurückschraubung und wird dadurch mit Schwyz so vergleichbar, wie Bernrain.

Die Konfrontierung ergibt für Bernrain-Konstanz ein Versickern der plastischen Kraft bei steigender Weichheit der Oberflächenbehandlung. Der Körper sehr reduziert, im Kopf jedoch noch überraschend viel von der stillen Vornehmheit und besonderen Typik der Heinrichsschule lebendig. Zurückgebildet ins kindhaft-Einfache spricht hier die Stille und ein echt seeschwäbischer Lyrismus. / Das Schwyzer Bildwerk wirkt daneben geradezu dramatisch. Sein vorgereckter Kopf und die hochgezogenen Füße dringen gleichsam auf den Betrachter ein. Die unbeholfene Starre der Glieder und der angsterfüllte Blick verleihen ihm etwas Wildes und prägen ihn zu einem rauhen Bauernherrgott, der am einsamen Bergweg zum Gesträuch des Waldbodens hinabstiert und manchmal laut zu klagen scheint. Von verwandter Aus-
Abb. 231 druckskraft der Schifferpatron St. Nikolaus bei Meggenhorn.

Knapp zwei Wegstunden von Schwyz entfernt liegt die neue Kirche von RIED im
Abb. 73 Muotatal. Sie beherbergt einen fast lebensgroßen, modern gefaßten Crucifixus aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts. Die scharfwinklige, in den Oberkörper (statt ins Hüftgelenk) verlegte Achsenbrechung gemahnt im Verein mit der charakteristischen Auswärtsspreizung des rechten Fußes und dem kniefreien Lendentuch an die Formulierungen der Frühgotik und der Jahrhundertwende. Anderseits kündigt sich in der gestrafften Armführung und vor allem in der kleinlich schematischen (an Zahl übertriebenen) Rippenangabe bereits eine vorgerücktere, dem Monumentalen gänzlich fremdgewordene Stilphase an. / Der etwas ärmliche Provinzialismus dieses Schnitzwerks scheint nachzuklingen in dem eleganteren Crucifixus der Bruder-Klausenzelle
Abb. 72 in FLÜELI-RANFT. Auch da findet sich die geistlose Segmentierung des Oberkörpers, sogar noch auf die Nabelzone ausgedehnt, ferner die kleinteilige Haarstilisierung und ähnlich proportionierte schnittige Gesichtszüge. In lokaler Verfärbung liegt hier der
Abb. 62 gleiche hochgotische Typus (nicht Stil!) zugrunde, wie in Katharinental. Die stärkere Vertikale darf darüber nicht täuschen, ausschlaggebend ist das zeitverwandte Volumengefühl, die betonte Grazilität und Überschlankheit des Körpers. Man ver-

gleiche dagegen die breiteren, unbeweglicheren Exemplare aus den 1350/1360er Jahren in Klingnau und Kenzingen. Abb. 60, 61

In den innerschweizerischen Kunstkreis ist einzubeziehen das Luzernische ESCHOLZMATT im Entlebuch, die Heimat des Christus am Kreuz im Historischen Museum zu Bern. Durch die falsche Anpfählung am neuen Kreuz sind die Unterschenkel aus der Mittelachse verschoben. Es ergibt sich der Eindruck, als stehe der rechtsseitige Lendentuchzipfel nach außen ab, während er ursprünglich hängend gedacht ist, so wie in der Darstellung des Basler Reliquiars (Abb. Futterer 1929 II, 1). Der Kopf ist edel im Ausdruck, der Leib mit gutem Verständnis seiner Struktur gegeben. An Qualität reicht dieser Christus sowohl an den jüngsten Katharinentaler als an den noch zu behandelnden Urner heran, aber in der Nebeneinanderstellung wird zugleich ein bedeutsamer, zeitbedingter Unterschied sichtbar: Die Meister von Katharinental und Escholzmatt arbeiten noch mit der verhältnismäßig scharfen, ausdrucksvollen Linie, mit der klar begrenzten räumlichen Wölbung, der Urner dagegen gibt ein durchaus malerisch empfundenes weiches Ineinanderspiel der An- und Abschwellungen an der Oberfläche. - Sein jetzt im Historischen Museum zu Altdorf verwahrter Crucifix aus FLÜELEN (Uri) ist ein Werk aus einem Guß, von zartester, durch moderne Übermalung leider beeinträchtigter Modellierung und einem bemerkenswerten Grad anatomischer Beobachtung im Körperbau. Letzteres Moment deutet schon auf Entstehung in der zweiten Jahrhunderthälfte, worauf auch die Behandlung des Lendentuchs hinweist. Das allgemeine Kürzer- und Knapperwerden der Männer- und Frauenkleidung in diesem Zeitraum wurde schon früher festgestellt; es spiegelt sich hier in der ausgesprochenen Kleinheit und Faltenarmut des Schurzes. - Abb. 63, 66 Abb. 62, 74, 75 Abb. 74, 75

In FREIBURG i. Ü. gibt es noch drei Kreuze des 14. Jahrhunderts, von denen wenigstens das eine, im Nonnenchor des Frauenklosters Magerau, das Niveau einer guten Durchschnittsleistung erreicht. Dieser leider neu bemalte Crucifix bekundet durch die Anlage des Kopfes (mit schräg gestellten Schlitzaugen und willenlos geöffnetem Mund), des flachfaltigen Tuches und der auffällig breiten flossenartigen Füße die Auswirkung jener Stiltradition, der wir den Grabchristus in demselben Kloster verdanken. Groß ist der Abstand der Entstehungszeit zwischen beiden keinesfalls; groß ist nur der Abstand der individuellen Temperamente: während der Grabchristus die leidenschaftlichste Vergegenwärtigung des Toten sucht, findet das Crucifix in der Wiederholung des Gewohnten Genüge. Abb. 71 Abb. 105, 109

Die zwei anderen Freiburger Bildwerke der Hochgotik im Bürgerspital und im Historischen Museum fügen keinerlei neue Züge in das Bild der Entwicklung ein und sind so qualitätsarm, daß ihre Erwähnung hier genügen mag. (Nicht abgebildet.)

Dagegen hat die Kathedrale von St.Nikolaus zu Freiburg i.Ü. eine prachtvolle Kreuz- Abb. 0

gruppe des spätesten weichen Stils aus dem zweiten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts bewahrt (größere Abb. der Gruppe Futterer 1929 I, 10). Hoch oben auf dem quer über den Choreingang gespannten Balken steht sie in eindringlicher Größe und Feierlichkeit. Der Künstler wählte für die Fernwirkung streng geschlossenen Kontur und einfache Gebärden. Unsere Abbildung gibt die Ansicht vom hochgelegenen Laufgang unter dem Lichtgaden aus, also aus ungewöhnlicher Nähe. Hier erst kommt der feine Linienrhythmus und die Grazie in der Haltung und Gewandschlichtung der Figuren zur Wirkung. Gerne wüßten wir den Namen dieses Plastikers von so romanisch-klarem, wohlabgewogenem Formgefühl. Man begegnet ihm in derselben Kirche noch einmal, in der inschriftlich 1433 datierten figurenreichen Grablegungsszene rechts neben dem Hauptportal. Hier ist nicht alles von gleicher Qualität, Gesellenhände waren jedenfalls mitbeteiligt. Doch bleibt das eigentümlich schmale Volumen und der geschlossene Umriß der Figuren auch da noch gewahrt, ferner finden sich bei Johannes und Maria wieder die von scharfen Furchen durchpflügten ähnlichen Gesichtstypen. Für das Freiburger Geschlecht der Mossu hat der Künstler verschiedentlich gearbeitet, und schließlich trifft man ihn noch in der Valeriakirche ob Sitten an, wo er einen gefesselten St. Sebastian hinterlassen hat.[30]

Unser Rundgang führt noch in die deutschsprachigen Gebiete der Grenzkantone Wallis und Bündnerland. Ein bescheidenes Kreuz aus dem Eringertal (Wallis; nicht abgebildet), scheint bisher die einzige Ausbeute von dort zu sein. Es ist ein anspruchsloses, doch sorgfältig gearbeitetes Bildwerk des zweiten Jahrhundertviertels, mit teilweise erhaltener alter Fassung. Stückweise nur - wie bei der Mehrzahl der schweizerischen Beispiele - wird das Neue aufgenommen: Wohl ein hochgotisch schlanker Leib, reich gefälteltes Tuch und Vertikalstellung der Füße, aber kein Hängen, sondern noch ein Schweben mit leicht gerundeten Armen.

* * *

Die thronenden und stehenden Madonnen und die Crucifixe der deutschen Schweiz, soweit sie mir bekannt geworden, sind damit zur Sprache gelangt. Die in der Einleitung dargelegten Gründe, warum rein quantitativ das Ergebnis unserer Untersuchung noch nicht verbindlich sein kann für die Menge des tatsächlich Erhaltenen, brauchen nicht wiederholt zu werden. Immerhin ist anzunehmen, daß das Anteilsverhältnis, wie es die eben behandelten numerisch am besten belegten Kategorien spiegeln, auch weiterhin typisch bleiben wird: Demnach stammen etwa zwei Drittel der Bildwerke aus den (immer altgläubig gebliebenen) vier Waldstätten; es folgen Freiburg, Wallis und Graubünden mit ungefähr gleichen Anteilen. Bern und Zürich scheiden vorläufig

aus, Basel tritt vom Ende des 13. Jahrhunderts sporadisch mit Architekturplastik auf den Plan (Münsterskulpturen, Fischmarktbrunnen, Spalentor, alles Einsprengsel benachbarter Stilgebiete). Spuren einer bodenständigen Holzbildnerei erscheinen in Basel erst am Anfang des 15. Jahrhunderts und dürften kaum ins schweizerische Mittelland hineingewirkt haben. Wenigstens sahen wir, daß der Aargau in dieser Zeit wie die Innerschweiz zum Ausstrahlungsgebiet von Luzern gehört.

Außerordentlich weitgreifend erwies sich die künstlerische Bedeutung von Konstanz, die jedenfalls in dessen kirchlicher Vorrangstellung über den größten Teil der deutschen Schweiz ihre stärkste Wurzel hatte. Nicht nur die Klöster der näheren Umgebung, so ganz besonders St. Katharinental bei Dießenhofen, sondern auch die entlegenere Innerschweiz und das Bündnerland bewahrten Denkmäler einer Konstanzischen Lokalschule von hohem Rang. Ihre Blütezeit im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts fällt mit einem allenthalben beobachtbaren ersten Aufschwung der Holzbildnerei zusammen. So besitzt sie die ganze Schönheit irgendwie jugendfrischer Arbeiten zu dem anderen, geistigeren Vorzug eines von der Mystik tief durchpflügten religiösen Nährbodens hinzu.

Im späteren vierzehnten Jahrhundert geht die Produktivität und fast im gleichen Maaße auch das Formniveau zurück. Solch eine Atempause zwischen Anfang und Ende der Hochgotik, zwischen dem schwebenden und dem weichen Stil ist auch andernorts, z. B. am Mittelrhein um die gleiche Zeit beobachtet worden (Fischel 1923,70). Die Führung im weichen Stil der 1400-1420er Jahre liegt dann charakteristischer Weise nicht mehr bei Konstanz. Die Bischofsstadt hatte in ihrem eigenen Sprengel an einem rein bürgerlichen Gemeinwesen, dem mächtig aufstrebenden Ulm, eine gefährliche Konkurrentin bekommen. Sie sank im Verlauf des 15. Jahrhunderts, trotzdem sie Konzilstadt gewesen, unaufhaltsam zurück. Jetzt sind es im Bündnerland, Wallis und der Innerschweiz in erster Linie ulmische, in Basel eher mittelrheinische Stileinflüsse, welche sich neben den lokalen Nuancen geltend machen und die enge Verbundenheit aller mittelalterlichen Kunstübung bestätigen.

ANMERKUNGEN

I. THRONENDE MUTTERGOTTES

1 In Übereinstimmung mit den Forschungsergebnissen von Jantzen 1925 und Weigert 1927 sieht die Verfasserin die Blütezeit des feinfälteligen reichen und lebendigen Übergangsstils ebenfalls in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, datiert sie die Straßburger Querschiffsplastik ins 2. und 3. Jahrzehnt, die Werke des Bamberger Heimsuchungsmeisters ins 4. Dezennium usw.

2 Abb. der MG zu St. Jean in Lüttich am Besten bei Destrée, 1925, Fig. II. Ferner Hamann 1927, Taf. II, b. / Hamann konstatiert S. 121 Ähnlichkeit einer jurassischen MG in Poligny mit unserer MG aus Naters, schließt dann aber wegen der „viel entschiedener seitwärts ziehenden, reich sich spaltenden und parallelen Faltenstriemen" auf Anschluß an die rheinische Gruppe. In der merkwürdigen Beinhaltung sieht der Forscher eine Frontalisierung jenes älteren Typus mit liegend sitzendem Kinde wie ihn z. B. die MG des Essener Domschatzes klar ausgeprägt zeigt. Ich vermag diese Zusammenhänge weder zu sehen noch so zu interpretieren. Meines Erachtens ist für die Haltung des Kindes das Drachenmotiv, auf das Hamann weiter nicht Rücksicht nimmt, irgendwie auch wirksam gewesen. Die MG in Poligny betrachte ich als zeitverwandt, ebenso nahe oder so entfernt stehen punkto Anklänge im Gesichtsschnitt beispielsweise zwei rein französische MG, Abb. Hamann 1927, Taf. XXXIX b, c. Jene aus Marsat bei Riom zeigt das verkürzt abgespreizte Bein des Kindes ebenfalls. Die besondere Stilausformung von Naters möchte ich auf eine Lokalschule, die in Sitten gesessen haben könnte, zurückführen.

3 Romanischer Crucifixus aus dem Wallis, jetzt im Landesmuseum Zürich, Nr. LM 4582. Höhe 143. Ende 12. Jh. Unpubliziert.

4 Vgl. Weigert 1927, 2ff. Von den dort zitierten Grabmälern liegt jenes des 1265 verstorbenen Grafen Ulrich von Wirtenberg in der Stiftskirche zu Stuttgart unserem Gebiet am nächsten. Abb. Weigert 1927, Taf. 3b und Baum 1921, 109. Die Gesichter unbeweglich, die Gewandung hart und undurchdringlich dicht im Stoffcharakter.

5 Abb. der MG aus Straubing, Kreis des Regensburger Erminoldmeisters Martin 1928, Taf. XIII, 39. Der MG in Klosterneuburg bei Wien hat Ernst eine schöne eindringliche Studie gewidmet. Erschien o. J. (ca. 1924) im Krystallverlag Wien. Dort zahlreiche Abb. des herrlichen Werkes. Mit der Datierung wird man entschieden hinauf rücken müssen, es ist der Stil des ausgehenden 13. Jahrhunderts, ganz monumental und noch voll innerer Spannungen. Aus entwicklungsgeschichtlicher Perspektive die Brücke von der Generation des Erminoldmeisters zu jener Meister Heinrichs in Konstanz herstellend.

6 Dies Bildwerk muß m. E. als ein Ableger der Bodenseeplastik betrachtet werden. Es steht im Regensburger Kunstkreis, dem Kapfelberg angehört, ganz isoliert, besitzt aber in Seeschwaben eine ganze Reihe von Verwandten, unter denen die MG des Schülzburger Meisters aus Überlingendorf, obwohl etwas altertümlicher als Kapfelberg, an erster Stelle steht (Abb. 292. Gutes Kopfdetail bei Baum 1929, Nr. I. Vgl. besonders die breitviereckige Gesichtsform). Ferner sind zu vergleichen MG aus Stockach, Abb. Baum 1927, 17 / MG aus Umgebung St. Gallens, Abb. 10 / MG aus Seeschwaben, Abb. 273, 284 / MG aus dem Linzgau, Abb. 307, 311 / MG aus Brüderen, Abb. 9, 12 usw. Allgemein landschaftliche Stilverwandtschaft bindet sie zusammen. – Ende 13. Jh. besteht schon eine Relation Konstanz-Regensburg im Zusammenhang des Hl. Grabes mit den Werken des Erminoldmeisters. Eine weitere Verbindung ergibt sich um 1300 zwischen dem Konstanzer Meister Heinrich und dem Schöpfer der Dollingerplastik (vgl. Kap. VIII). Wie die feineren Beziehungen lauten interessiert hier nicht, sondern nur, daß der Zusammenhang Seeschwaben-Regensburg an sich schon existierte. Bei dem Wandertrieb jener Zeiten hätte es auch ohne dies nichts Befremdliches, ein Werk von seinem Zentrum weit abgesprengt zu finden.

7 Zu vergleichen der Jesusknabe einer schwäbischen MG der ehemaligen Slg. Benario, Abb. Demmler 1927, Nr. 46. Das Bildwerk ist mit unserer St. Gallerin bei sehr viel schwächerer Qualität doch deutlich verwandt, wie Demmler anmerkt. Es ist der Peripherie der Konstanzerschule zuzurechnen. Mit Altglashütte vermag ich keinen Zusammenhang zu sehen, jener mit der Konstanzer Rosgartenmadonna beschränkt sich auf vage Anklänge in der Gesichtsanlage.

8 Hier mag eine 74 cm hohe Sitzmadonna aus Dardin im Rhätischen Museum Chur Erwähnung finden (siehe Kat. I). Die Gewandgebung erinnert an die MG der Slg. Benario, Abb. Demmler 1927, Nr. 46. Das stehende Kind greift in lebhafter Gebärde ans Kinn Mariae. - Provinzielle Arbeit der 2. Jahrhunderthälfte.

9 Vgl. die französischen Elfenbeinstatuetten bei Koechlin, 1924. Paris.

10 Daß die MG aus Delsberg dem gleichen Kunstkreis angehöre, wie Reiners 1926, 360 äußert,und daß sie einen „verwandten Kopftyp" zeige, vermag ich bei bestem Willen nicht zu erkennen. Von den Verschiedenheiten der Proportionen und Gewandgebung zu schweigen, ist die Gesichtsanlage viel energischer durchmodelliert, kleinflächiger, runder, mit tief eingewinkeltem Mund und einem besonderen, auch im Bodenseegebiet bis auf die Münsterlinger MG vereinzelt dastehenden Augenschnitt. Der Gesamthabitus ist ein anderer. Vgl. Anm. 19.

11 Unweit Büren und Stans liegt der Wallfahrtsort Maria-Rickenbach. Das Gnadenbild dort unter barocker Einkleidung eine thronende MG der 2. Hälfte des 14. Jhs. Teilweise beschädigt, z. B. Gelock abgeschrotet. Altertümelndes Sitzmotiv des Kindes wie MG aus Büren, an die auch die Körperproportionierung und der Faltengang erinnern. Im Kopf Mariae dagegen noch Nachklänge der Stanser und Wiesenberger Madonnen, Abb. 13/14. Das Gesicht des Knaben wirkt fleischig voll, jenem des „Sarnerkindli" Abb. 79/80 gut vergleichbar. Werkstattsverwandtschaft ist wahrscheinlich.

Ebenfalls sehr beschädigt eine 81 cm messende thronende Madonna aus Stein in einer Nische hoch oben an der Südseite des St. Johannsturmes zu Schaffhausen, Gesamt-Abb. Henking 1900 und Abb. 233 unseres Bildteils. Stilistische Erscheinung steht isoliert. Das ausgesprochen häßliche Kind sitzt nicht auf dem Schooß, sondern auf dem Arm der Mutter, wie in der Spätromanik hie und da belegbar und noch auf einem Konventsiegel von Einsiedeln Abb. Hamann 1927, Taf. LIIIa feststellbar.

12 Das Benediktinerinnenkloster St. Andreas in Sarnen besteht erst seit 1615 an diesem Ort. Die Nonnen lebten vorher in Engelberg, im sog. unteren Kloster in der Wetti. Vgl. Durrer 1891 ff., 647. Was an Kunstschätzen in unserem Buche zur Behandlung kommt, stammt mithin ausnahmslos aus der Engelberger Zeit.

13 Dr. Martin-Karlsruhe habe ich für verschiedentliche Auskünfte, Skulpturen des Bad. Landesmuseums betreffend, Dank zu sagen.

14 Hinweis und Photographie der MG in Bruck bei Erlangen, sowie jener in Rungels und im Landekker Kunsthandel verdanke ich dem Kollegen A. Walzer-München, der die Vorarlberger Bildnerei der Gotik bearbeitet.

15 Dr. Th. Müller-München, der im Begriff steht, die Tiroler Plastik zu veröffentlichen, hatte die Freundlichkeit, mir Photos der Marienberger MG zu überlassen.

II. STEHENDE MUTTERGOTTES

16 Jantzen 1923, 52 ff. und Panofsky 1924, Taf. 122 setzen sie um 1290 an, vgl. dagegen Schmitt 1926, 52, der ebenfalls für Entstehung im 14. Jh. eintritt.

17 Dem bei Demmler 1927, Nr. 73 postulierten Schulzusammenhang mit der MG vom Rottweiler Kapellenturm, von Weiler und Kirchheim im Ries vermag ich nicht beizutreten. Die Rottweiler Phase der innerschweizerischen Plastik sieht anders aus, dahin gehört z. B. die MG in Sarnen Abb. 38, 39. Hingegen mag zu der älteren seeschwäbischen Gruppe einer trauernden Maria und eines Johannes der Slg. Harry Fuld-Berlin eine in den Kopftypen sich durchzeichnende Verwandtschaft bestehen. Abb. Schmitt-Swarzenski 1921, Nr. 15.

18 Vgl. Pinder 1924 I, 36 ff.

19 Es gibt eine in der Einzelausformung des zierlichen Haargelocks, des Augenschnitts, überhaupt des Kopftyps tatsächlich verwandt scheinende Skulptur im Bodenseegebiet: Das Gnadenbild der ehem. Stiftskirche zu Münsterlingen bei Konstanz (Thurgau). Aber der sehr verrestaurierte Erhaltungszustand gebietet Vorsicht in weiteren Schlüssen. Die Komposition ist eine Kopie der I. Hälfte 14. Jh. nach dem bekannten Altöttinger Gnadenbild, sie liefert keine weiteren Vergleichspunkte für die Statuen in Karlsruhe und Bern. Die Delsbergerin mit der Plastik des Südportals von Freiburg i. Ü. in Zusammenhang zu bringen, wie Reiners 1926, 360 postuliert, scheint mir wegen der in Anmerkung 10 angedeuteten Gründe nicht möglich.

20 Vgl. dagegen Stehlin 1901, 352, der schon ans fortgeschrittene 15. Jh. denkt. Pinder 1924 I, 141 sieht in der Fischmarktbrunnenplastik eine gewisse Nachwirkung von Ulmer Arbeiten, leider ist nicht gesagt von welchen. Mir wurde in Ulm und seinem Umkreis nichts bekannt, was irgend-

wie nähere Beziehungen zu Basel haben könnte. Auch Pinder datiert „späteres 14. Jahrhundert".

21 Man vergleiche z. B. die Schönen aus Hallgarten und Eberbach, Abb. Wilm 1929, 89/91, die freilich den weichen Stil in viel konsequenterer Weise durchführen. An sich weist schon das Mondsichelmotiv und das so beweglich sitzende, seitlich genommene Kind eher auf einen rheinisch-westlichen als auf einen schwäbischen Kompositionstypus. Und dann gibt es zu Gesichtsschnitt und Haartracht in der Reliquienbüste einer weiblichen Heiligen aus Oberwesel eine sehr enge mittelrheinische Parallele, Abb. Katalog der Darmstädter Ausstellung 1927, Nr. 123. / Pinder 1924 I, 142 nennt die Spalentorskulpturen „vorzügliche südwestdeutsche Bauplastik, ohne unmittelbare Werkstattbeziehung zu Ulm, aber ihm doch verwandt". Ich kann diese Verwandtschaft nicht beobachten, die Stilweise der repräsentativen Meister des weichen Stils in Ulm, des Apostelmeisters, des Dornstädter Bildners und Hartmanns scheinen mir nur allgemein zeitstilhaft vergleichbar.

22 Eine Reproduktion konnte nicht mehr eingeschoben werden, da die Museumsleitung aus sachlichen Gründen eine solche sich selbst vorbehalten wollte. Man wird die Abbildungen im Jahresbericht des Historischen Museums Basel pro 1928 finden (bislang noch nicht erschienen).

23 Es ist symptomatisch für den Rückgang der Konstanzischen Führerrolle im Verlauf des 15. Jhs., daß im Bodenseegebiet selbst sich auswärtiger Einfluß geltend macht: Man wählt für den Hochaltar der Stadtkirche in Überlingen ums Jahr 1430 einen „Meister von Ulm" und nicht mehr einen Konstanzer! Auch die Konzilszeit konnte den allmählichen Rückgang der Stadt, den Verkehrsverlagerungen und die Konkurrenz der großen Handelszentren in Süddeutschland bedingten, nur aufhalten, nicht verhindern. - Die Phase des weichen Stils vertreten in Konstanz und Umgebung nur noch ein Marientod in der Münstersacristei, die prachtvollen Miserikordien der südl. Chorgestühlsreihe in St. Stephan zu Konstanz, die geringe Verkündigung am Sakramentshäuschen des Münsters auf der Reichenau und ein Vesperbild in Kreuzlingen (Thurgau), Abb. n.

24 Raron ist die nächste größere Ortschaft im Tale. Höher und nordöstlich zu ihr liegen St. German und (jenseits des tief eingeschnittenen Mahnkinntales) Außerberg. Das nochmals höher und nördlicher gelegene Leiggeren läßt sich mit den beiden letzteren auf der Karte zu einem Dreieck verbinden. – Bei Lehmann 1926, 48 eine reizvoll-anschauliche Schilderung des Fundortes und des ursprünglichen, durch grobe Bemalung entstellten Zustandes. In diesem Zusammenhang auch beizuziehen der historische Abriß über die Edlen von Raron, aus deren Familie der Stifter hervorgegangen, und die Geschicke des alten Gotteshauses zu Raron. Lehmann 1925, 8ff.
Herrn Dr. Riggenbach in Basel kommt das große Verdienst zu, den Altar in Leiggeren aufgesucht und seine Rettung, bzw. Verbringung ins Schweiz. Landesmuseum veranlaßt zu haben (1925). Der Forscher bereitet eine ausführliche Publikation über die gotischen Kunstdenkmäler des Wallis vor. Festgehalten sei, daß mir über den Leiggerer Altar keinerlei andere Äußerungen als in dem zitierten Schriftchen Riggenbach 1925, S. 16 ff enthalten, zur Verfügung standen. Für die kollegiale Überlassung einer Foto, die den Altar in seinem ursprünglichen Zustand noch in der Leiggerer Kapelle zeigt, fühle ich mich Herrn Dr. Riggenbach zu großem Dank verpflichtet.

25 Riggenbach 1925, 16ff vertritt die entgegengesetzte Ansicht „die Statue (Mariae) selbst ist von etwas geringerer Arbeit, wohl möglich, daß sie bei dem baufälligen Zustand der alten Kirche Schaden litt und darum ersetzt werden mußte. Der Hauptwert beruht jedenfalls auf den beiden Doppelflügeln . . ."

26 Versehentlich wurde im Bildteil unter die Kopfausschnitte Abb. 54, 56 MG in Nürnberg ein „schwäbisch" statt „mittelrheinisch" gesetzt.
Diese mittelrheinische Schöne, deren Lokalisierung auf Grund der Stammesverwandtschaft mit der Würzburgerin und ihres eigenen Gesamthabitus durchaus einleuchtet, liefert ihrerseits einen überraschenden Beitrag zu dem umstrittenen Thema mittelrheinischen Einflusses in Ulm. Man vergleiche das Antlitz der Standmadonna Meister Hartmanns oder seiner thronenden MG an der Stirnwand der Ulmer Münstervorhalle: Man wird zugeben müssen, daß ein solcher Grad von Aehnlichkeit einen direkten Kontakt voraussetzt! Die weitaus besten Abb. bei Baum 1927, Taf. 38, 45, 46. Nur hat Hartmann alles härter gegeben, quasi den Schmelz von den Formen gewischt, und für den Körperaufbau hat er sich dann, wie Otto 1924, 41ff darlegte, an das Kompositionsschema des Dornstädtermeisters angelehnt, der für Ulm die böhmisierende Richtung des weichen Stils vertritt. Aber der Gesichtsschnitt stammt nicht aus

dem Formenvorrat des Dornstädters; dort gibt es dies Lächeln mit den scharf hochgezogenen Mundwinkeln nicht, wohl aber in der Gruppe der drei rheinischen Schönen Madonnen und in besonders enger Verwandtschaft bei der MG in Nürnberg, Abb. 54, 56. – Diese Beobachtung stützt eine andere, ältere, von Pinder 1924 I, 140 ausgesprochene, in welcher er auf die weitgehende Übereinstimmung der Martinsfigur am Memorienportal zu Mainz und desselben Heiligen rechts neben der Hartmannmadonna der Ulmer Münstervorhalle hinwies. Ein Zusammenhang Mainz-Ulm steht dadurch schon fest, er wird noch gefestigt und bestätigt durch unsere Parallele. In Ulm, insbesondere in den Werken Meister Hartmanns, trifft westlicher und östlicher Einfluß aufeinander und wird vermischt, immerhin nur so, daß die Elemente noch erkennbar bleiben. „In sehr vielem ist die Mainzer Figur das zartere Vorbild der Ulmer." Woher kommt Meister Hartmann? Jedenfalls von auswärts, denn er wird erst 1428 ins Bürgerrecht aufgenommen, 7–8 Jahre nach der Erstellung und Bezahlung seines Stirnwandzyklus und der Pfeilermadonna. Möglicherweise kommt er vom Mittelrhein, auf der Wanderschaft war er mindestens dort. Auch Otto 1924, 49 erwägt mittelrheinische Zuwanderung, während Baum 1927, 40 eher zur Ablehnung neigt. Ein Detail sei noch angemerkt: Die seltene und reiche Kronenform der MG in Nürnberg findet sich genau wiederholt in einer schwäbischen Madonna aus Munderkingen, ca. 35 km südwestlich von Ulm. Jetzt in der Städt. Kunstsammlung von Frankfurt a. M., Abb. Baum 1917, Fig. 57, Hinweis von Josephi 1910, Nr. 223. Dies Werk, an Qualität weder die mittelrheinische MG noch die Leiggerin erreichend, ist doch aufschlußreich für das Einfließen rheinischer Motive, beispielsweise der von Engelchen gehaltenen Mondsichel (vgl. Eltville und Nürnberg, St. Sebald), und die beweglich zierliche Sitzart des Kindes.

III. DER GEKREUZIGTE

27 Durrer 1917/19 bemerkt in seinem großen Werk über den Bruder Klaus, daß die Daten nicht stimmen wollen und das Ganze Legende sei - aber doch eben in unserem Sinne nicht unwichtig, daß sie sich mit diesem Kreuz, das als alt und ehrwürdig galt, verbunden hat.

28 Die betreffenden Schriftstücke fand Herr Konservator Frei-Kundert im Abteil St. Katharinental des Staatsarchives zu Frauenfeld. Ich bin ihm für Gewährung der Einsichtnahme zu bestem Dank verbunden und möchte nicht versäumen, auf eine im Druck befindliche ausführliche Baugeschichte von St. Katharinental aus seiner Feder aufmerksam zu machen (Thurgauische Geschichtsblätter). / Zwei Dokumente nennen einen Martin von Stein, eines nennt den Ritter Conrad von Murbach als Stifter. Über Martin von Stein weiß man, daß er ein sehr begüterter Eigenmann des Klosters St. Katharinental gewesen. Er nennt sich in einer Urkunde vom 12. Oktober 1280 civis in Diezinhoven = Bürger von Dießenhofen. Das Kloster liegt in unmittelbarer Nachbarschaft des Städtchens. - Herr Dr. Walder und A. Vögeli, beide in Frauenfeld, haben mich ebenfalls durch ihre Archivstudien unterstützt.

29 Es gibt noch ein weiteres Belegstück für die Goldschmiedekunst von Konstanz an der Wende des 13. zum 14. Jahrhundert: Das wenig beachtete und noch nirgends ausreichend publizierte Reliquiar mit dem thronenden Christus zwischen den Apostelfürsten und anderen Heiligen im Schatz der Kathedrale zu Chur, Abb. 310, 313. Ein Werk von sehr hohem Rang. Die Typik der Köpfe ist vollkommen jene Meister Heinrichs, nur ist sie echt goldschmiedmäßig überschärft und gänzlich aufs Lineare hin stilisiert. Die Köpfe der unteren Reihe sind der Jesus-Johannesgruppe und der MG aus Katharinental trotz der Materialdifferenz in einem Grade ähnlich, daß auf Wurzelverwandtschaft oder auf Hervorgehen aus gleicher Lokaltradition bei beiden Meistern geschlossen werden darf. Der Gewandstil am Reliquiar ist mit seinen zahlreichen ins Profil gestellten Ringfalten reicher und bewegter, m. a. W. noch stärker der Frühgotik verpflichtet, als das Drapierungssystem Meister Heinrichs. Die obere Figurenreihe bestätigt dies, ihre viel breiteren und plumperen Gestalten wiederholen mit nur geringfügigen Abweichungen jene in den 1280er Jahren entstandenen Frauenstatuen im Inneren des Hl. Grabes zu Konstanz, Abb. Busch 1926. Zu den Schreinen der Reichenau, die stilistisch etwas fortgeschrittener und wohl auch etwas jünger sind, besteht allgemeine Gruppenverwandtschaft.

30 Als Erster hat Zemp 1903, 410 eine oeuvre-Liste des Schöpfers der Grablegung in St. Nikolaus aufgestellt und später in mündlicher Bemerkung ihr noch die unzweifelhaft zugehörige Sebastiansstatue in Valeria ob Sitten angegliedert. Der Meister hat öfters für die Familie Mossu gearbeitet.

Als sein feinstes Werk möchte ich die Kreuzigungsgruppe in St. Nikolaus betrachten. Bourgeois 1921, 100 hält sie für ein Werk des frühen 14. Jahrhunderts. Diese um gut 100 Jahre zu früh gegriffene Datierung ist dennoch sehr verständlich: von unten gesehen gemahnen die ausgesprochen schmalen Gestalten und die langzipflige Schurzdrapierung des Christus an frühe Hochgotik. Man muß die Gruppe eingehend aus der Nähe, vom Laufgang her betrachten (vgl. Abb. o), um inne zu werden, daß es sich um eine höchsteigene und späte Abwandlung des weichen Stils gegen 1430–1440 handelt. Nur dort ist eine so eingehende Körpermodellierung, verbunden mit den gerundeten Wulstfalten und den langen Steilbahnen der Gewänder denkbar. Der ausgeprägt runde Kopf Mariae, das so porträthaft realistisch anmutende Antlitz Johannis zeugen des weiteren dafür. Französisches (Burgund?) scheint hereingespielt zu haben. Näheres muß einer späteren Einzeluntersuchung vorbehalten werden.

L E B E N S L A U F

Am 21. Juli 1900 in Karlsruhe als Tochter des Geologieprofessors Karl Futterer geboren, besuchte ich nach der 1911 erfolgten Übersiedlung nach Zürich in regelmäßigem Schulgang die Lehranstalten der Stadt. Im Frühjahr 1920 erfolgte auf Grund der Maturitätszeugnisse die Aufnahme in die philosophische Fakultät I, an der ich während 3 Semestern Germanistik studierte. Nach einem versuchsweise eingelegten Semester Medizin zog ich im Sommer 1922 für ein Jahr nach Wien. Dort reifte der Entschluß, Kunstgeschichte als Hauptfach zu wählen. Den Anfängen in Wien folgten zwei Semester in Berlin (1923/24) und endlich noch fünf weitere an der Universität Zürich. Die $1^3/_4$ Jahre seit meiner Exmatrikulation waren der zeitraubenden Vorbereitung meiner Dissertation und der Drucklegung einiger kunsthistorischer Aufsätze gewidmet. Die Doktorprüfung bestand ich am 18. Juli 1928 summa cum laude. -*

Gerne benütze ich die Gelegenheit, meinen verehrten Lehrern, die mich durch ihre Vorlesungen und Seminarübungen förderten, meinen besten Dank abzustatten. Hier habe ich zu nennen: In Zürich - Konrad Escher, Robert Faesi, Karl Meyer, Franz Stadler, Otto Waser, Heinrich Wölfflin, Josef Zemp; in Wien - Julius von Schlosser, Emanuel Löwy; in Berlin - Adolf Goldschmidt, Edmund Hildebrandt, Wilhelm Meinecke, Friedrich Noack, Gerhart Rodenwaldt. - Herrn Professor Zemp in Zürich, meinem verehrten Ordinarius, sei für die gütige Unterstützung und Förderung meiner Doktorarbeit besonderer Dank ausgesprochen.

Kilchberg-Zürich, Sommer 1929 *ILSE FUTTERER*

* *Die Aufsätze erschienen in den folgenden Kunstzeitschriften bzw. Büchern:*
1924 in „Jahrbuch des Historischen Museums zu Bern"
1926 in „Anzeiger für schweiz. Altertumskunde", H. 3 und 4
1927 in „Oberrheinische Kunst" Heft 1/2
1927 in „Zeitschrift für bildende Kunst", Heft 12
1927 in „Anzeiger für schweiz. Altertumskunde", Heft 3
1928 in „Das schwäbische Museum", Heft 1
1928 in der Festschrift für Robert Durrer, S. 264
1928 Kunsthistorischer Führer durch Zürich (Augsburg)